alain

système des beaux-arts

idées nrf

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/systemedesbeauxa0000unse

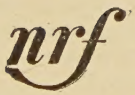
2314705 adm

(11) 1 - 2.15 - 3.45 - 5.30 - 6.20

COLLECTION IDÉES

Alain

Système des beaux-arts



Gallimard

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous les pays, y compris l'U. R. S. S.

© 1926, *Editions Gallimard.*

Avant-propos

Toutes les recherches, dans l'ordre de l'esthétique, sont dominées par les analyses de la *Critique du Jugement de* Kant, aujourd'hui classiques, mais trop peu connues en leurs pénétrants détails. Je dois avertir qu'après une étude suffisante de cette œuvre vénérable, je n'y ai rien trouvé qui ne m'ait semblé capital et à jamais acquis en ce difficile sujet. Toutefois, comme le résumé d'une grande idée est presque impossible à donner, et toujours plus nuisible qu'utile, je renvoie une fois pour toutes le lecteur à l'œuvre même, en l'avertissant pourtant qu'une telle étude n'est nullement nécessaire pour que ce que j'expose dans ce travail-ci soit assez entendu. De même, et par les mêmes raisons, il n'y a nul inconvénient à prendre ce qui suit comme un recueil de courts articles sur les Beaux-Arts, et à y chercher occasion de réfléchir, sans s'astreindre à l'ordre systématique. Aussi le titre ne doit point tromper. Les idées ici proposées ne dépendent point de quelque idée supérieure d'abord posée, et ne conduisent même point à quelque notion commune qui puisse définir tous les arts en peu de mots. Au contraire je me suis attaché à marquer les différences, les séparations, les oppositions, me réglant ainsi, autant que peut faire la critique, sur

les œuvres elles-mêmes, dont chacune s'affirme si bien et n'affirme qu'elle. Mais il est arrivé, il me semble, par un bonheur de ce sujet solide entre tous, que, par les distinctions et oppositions, la liaison s'affirmait d'elle-même d'autant plus serrée par les différences, ce que le mot système, dans son vrai sens, exprime assez bien.

Au sujet de la doctrine de Kant il suffisait d'avertir que je m'y accorde toujours en ce qui suit, sans avoir jamais à l'invoquer. J'ai dû procéder autrement à l'égard d'une idée directrice non moins importante, que j'ai trouvée en Descartes, mais que le Prince de l'Entendement n'a nullement approchée du présent sujet. Je veux parler de l'imagination comme fonction ou puissance humaine, mais essentiellement définie par le mécanisme et les affections du corps humain. Cette importante idée n'a certainement pas été assez suivie par ceux qui ont tenté de décrire convenablement la nature humaine sans esprit de système ; et, par une conséquence naturelle, elle est ignorée de ceux qui réfléchissent volontiers sur les Beaux-Arts ; c'est pourquoi il ne m'a pas paru inutile de l'analyser avec suite. Mais il ne faut pas attendre d'après cela que quelque règle des arts soit tirée de cette idée-là ; car ce sont les œuvres qui donnent la règle ; en sorte que l'étude des différents arts serait ici comme la vérification d'une doctrine de l'imagination d'abord proposée. Et comme cette méthode, qui consiste à exposer et expliquer autant que l'on peut, sans jamais tenter de rien prouver, risque d'étonner les esprits jeunes, communément formés par l'argumentation et les polémiques, il faut donc que j'ajoute ici un troisième avertissement.

On prouve tout ce qu'on veut, et la vraie difficulté est de savoir ce qu'on veut prouver. En ces jours de passions et de partis pris, ce fait humain a été éclairé d'une assez vive lumière, et toute preuve est à mes yeux

assez clairement déshonorée pour que je m'abstienne désormais de toute éloquence. Or cette autre méthode, qui ramène toute doctrine à l'exposé analytique, convient en tous sujets, mais j'avais remarqué depuis longtemps que, dès que l'on veut traiter de l'esthétique, il ne s'en offre point d'autre, car ici le choix est tout fait, et inébranlable, et ce qu'on voudrait prouver, à savoir que l'œuvre est belle, est affirmé sans aucun doute par l'œuvre même. Si l'on voulait définir le beau, il le faudrait définir par ces jugements immédiats, assurés, irrévocables, j'entends par ce choix que la réflexion éclaire après qu'il est fait sans jamais le troubler ou changer. C'est ce que cherche toujours tout homme qui va pensant ; mais, quelque désir que l'on en ait, le vrai ne se ramène jamais tout à fait au beau. Aussi le beau est-il comme une récompense, autrement dit le seul fait de l'esprit peut-être. Ayant donc trouvé dans ma nature, comme je suppose qu'il arrive à beaucoup, des jugements de goût sans doute étroits, mais tout à fait immuables, de façon que quelques objets, romans, musiques, édifices, statues, dessins, obtenaient toujours, après tant de rencontres, la même approbation pleine, alors que tant d'autres, pourtant vantés, n'obtenaient rien du tout qui y ressemblât, j'ai enfin formé l'idée de travailler sur ce terrain peu étendu mais solide ; d'autant que cette redoutable facilité à expliquer tout, dont il faut toujours se défier, se trouvait par là ramenée à des problèmes fortement circonscrits. Et c'est ici le seul cas où l'observation puisse être libre et sans précaution aucune ; car on sait assez que l'observateur des objets de nature, comme mouvements célestes ou chute d'un corps, divague aussitôt s'il n'est préparé ascétiquement. Pour tout dire, le beau a ce privilège d'exister. Et, quand il n'y aurait, pour former ce monde robuste, qu'un objet dans chaque genre, un bel édifice, un beau meuble, une belle musique, un beau poème, un beau dessin, une belle sta-

tue, un beau portrait, il n'en faut pas plus pour qu'on puisse exposer, par les relations universelles qu'ils supposent, ces jugements sans appel. De la même manière il ne faut que quelques propositions des plus simples pour fonder la Logique ; mais comme là l'objet manque, le premier penseur qui y fit attention eut bientôt dénombré ces formes sans contenu. Ici, au contraire, l'objet est le juge des formes, et l'esprit s'y assure de toutes ses pensées selon un système vrai, et sans aucun doute ; de là vient ce repos et cette assurance que donne la perception de l'œuvre et dont ce livre n'est qu'une description encore volontairement limitée au nécessaire. Toujours est-il que par ces chemins solitaires j'ai retrouvé la pensée commune, il me semble, et ainsi pensé avec tous les hommes sans me soucier de leur plaire, et encore moins de les persuader. Cette rencontre est ordinaire en tout écrit ; mais la preuve est comme une politesse qui veut préparer cet accord universel par des idées générales ; heureusement un tel artifice n'était pas possible en ce sujet, car le beau ne se prouve point.

Or, par un bonheur qui est assez ordinaire dès qu'on ne prétend à rien, je rencontrai en réfléchissant, comme on lira plus loin, sur les différences entre l'éloquence et la prose, une idée qui m'affermit dans le dessein de n'écrire que pour moi, c'est que la preuve, ou l'argument, ou la déduction en partant d'un principe supposé invincible, enfin tous les moyens de la logique, sont, comme ce dernier mot l'exprime assez, proprement des moyens de l'éloquence, j'entends de la parole publique, car l'éloquence écrite est une espèce de monstre. Comme il est clair que l'art de gouverner, de plaider, et en un mot de persuader, est un des plus anciens, puisque l'ordre humain fut le premier connu et est encore le premier connu pour tous, le plus pressant, le plus près, et le plus flexible, ce n'est pas miracle si l'orateur fut le premier maître à penser, et si la prose étudiée fut d'abord

une sorte de harangue, ce qui donna un sens bien étrange et bien instructif à la formule « avoir raison ». D'où cette manie de prouver, qui tyrannise encore dans la mathématique, où pourtant il est clair que l'on sait tout ce que l'on peut savoir dès que l'on connaît distinctement de quoi il s'agit. C'est ainsi que nos premières connaissances concernant l'ordre extérieur prirent la forme du plaidoyer et de la preuve, convenables seulement pour les choses douteuses et flexibles de l'ordre humain où la loi précède les espèces et où la nécessité de juger interdit de remettre à tout moment les principes en question ; sans compter que l'éloquence, qui se développe dans le temps, exige aussi par cela seul le progrès du principe à la conséquence. Contre quoi la vraie prose, qui donne seulement à penser, est un assez fort avertissement dès que l'on y fait attention.

L'esprit le plus jeune pense sans arguments ni preuves. Ce n'est que la forme oratoire qui le sépare des autres. En lui et pour lui toute idée est universelle ; et l'erreur commune est sans doute de ne vouloir point croire à l'esprit, comme les prêtres l'ont entrevu. Car l'universel ne se prouve point ; celui qui veut prouver suppose toujours, et ne tente jamais de prouver, que sa preuve est universellement valable. Ce qui est général est seul objet de preuve, et ne conduit qu'à un accord pratique, entendez politique par rapport à l'ordre humain, et industriel par rapport à l'ordre extérieur. Il se trouve que par l'égalité des droits on peut faire une paix de fortune, et qu'avec un plan et du fer on peut fabriquer plusieurs fois la même machine. Mais de tels succès ne contentent point l'esprit. Comme c'est tel arbre que je veux percevoir, et comme réel, c'est-à-dire universellement, ainsi je prétends former des idées singulières, seul et avec tous. De quoi témoignent les œuvres d'art, toujours singulières et universelles, mais bornées à ces langages chantés, dessinés, mimés, modelés ou

peints, dont le langage articulé est si profondément séparé ; le cri varié, l'ancien signal, va toujours à suspendre la pensée et à coordonner les efforts. C'est pourquoi l'esthétique, réduite aux instruments de l'éloquence, dit si mal ce que l'œuvre d'art dit si bien en son langage propre. Et l'éloquence même ne sait que dire de l'éloquence.

Ainsi s'est accompli le divorce entre les beaux-arts et la pensée. Mais ce n'est qu'apparence, comme le mot sentiment, si riche de sens, le fait entendre assez. Si l'on réfléchissait à ceci, que la pensée solitaire ne prend forme que dans l'expression commune, on comprendrait mieux la vertu des signes, dont aucune pensée n'est jamais séparable, et, par là, qu'une pensée qui n'est pas commune n'est en aucun sens une pensée. De quoi témoignent ces antiques manières de dire, qui sont danse, mimique, musique, où il est assez clair que l'expression et l'assentiment ne font qu'un. Et ces fortes écritures, qui sont temples, statues, dessins, ont gardé cette puissance de convertir sans preuves, en terminant les divagations, comme faisait la harpe de David pour le roi fou. Modèles pour le langage écrit, qui n'est pas encore pleinement objet. Il fallait donc ramener le langage articulé aux conditions qui font qu'une œuvre est universelle et durable. Et l'on peut remarquer que les éclairs de beauté de la vraie prose offrent une vérité sans preuves, au sens où la belle musique est sans preuves et la Vénus de Milo sans preuves. Mais ces beautés aussi sont des exhortations plutôt que des modèles ; c'est ainsi que l'inimitable seul instruit.

Ce qui va suivre est sur ce chemin, et orienté par là ; mais intermédiaire, puisqu'il détermine des espèces, et non des individus ; et son moyen n'est qu'analogue à la beauté quoi qu'il y tende, car la fin ici poursuivie est de faire apercevoir ce grand objet en son unité systématique, non point logique mais réelle, par la force des opposi-

tions et des caractères singuliers de chaque espèce d'œuvre. La critique ne peut faire plus, et je t'avertis, lecteur, que cet essai fait encore bien moins. Si donc un génie muet te pousse, prends plutôt la plume ou le pinceau. Mais si ton génie bavarde, alors lis.

LIVRE PREMIER

De l'imagination créatrice

I

La folle du logis

Imagination, maîtresse d'erreur, selon Pascal. Montaigne, de même, parlant de ceux qui « croient voir ce qu'ils ne voient point », nous ramène au centre de la notion, et nous en découvre toute l'étendue selon ce qu'exige le langage commun. Car, si l'on entend ce mot selon l'usage, l'imagination n'est pas seulement, ni même principalement, un pouvoir contemplatif de l'esprit, mais surtout l'erreur et le désordre entrant dans l'esprit en même temps que le tumulte du corps. Comme on peut voir dans la peur, où les effets de l'imagination, si connus, tiennent d'abord à des perceptions indubitables du corps propre, comme contracture, tremblement, chaleur et froid, battements du cœur, étranglement, alors que les images des objets supposés qui en seraient la cause sont souvent tout à fait indéterminées, et toujours évanouissantes, entendez que l'attention les dissipe et qu'elles se reforment comme derrière nous. Il importe de reconnaître d'abord, par un sévère examen, que ce pouvoir d'évoquer les apparences des objets absents ne va pas aussi loin qu'on le dit, ni qu'on le croit, et en d'autres termes, que l'imagination nous trompe aussi sur sa propre nature.

Il y a de l'ambiguïté, si l'on n'y prend garde, dans ce que l'on dit d'une imagination forte. Forte, il faut l'en-

tendre par ses effets, qui vont aisément au malaise et même à la maladie, comme la peur le montre ; mais il faut se garder de juger de la consistance des images d'après la physionomie, les gestes, les mouvements et les paroles qui en sont l'accompagnement. L'état délirant qu'on peut appeler aussi sibyllin, dans la fièvre ou dans le paroxysme des passions, est par lui-même éloquent, émouvant, contagieux ; c'est une raison de ne pas croire trop vite que les délirants voient tout ce qu'ils décrivent. Quelqu'un m'a conté qu'à Metz, pendant l'autre guerre, une foule croyait voir l'armée libératrice dans les fenêtres d'une vieille maison. Ils croyaient voir. Mais que voyaient-ils ? Des reflets du soleil, ou des couleurs irisées sans doute. Un vif espoir, et renvoyé par la foule à la foule, déformait leurs discours ; mais dire que l'espoir déformait aussi leurs perceptions, c'est dire plus qu'on ne sait. La psychologie de notre temps ne se relèvera point de son erreur principale qui est d'avoir trop cru les fous et les malades.

J'ajoute qu'il est prudent de ne point trop se croire soi-même, dès qu'une passion forte, ou seulement la passion de témoigner, nous anime. Revenons toujours à l'exemple de la peur, où le jeu de l'imagination est si puissant et la croyance si forte, même quand le pouvoir d'évoquer est incertain et tâtonnant. Au lieu donc de croire, ce qui est proprement la folie d'imagination, que c'est l'objet supposé qui fait preuve et produit l'émotion, il est raisonnable de penser que c'est l'émotion qui fait preuve, et donne ainsi sens et consistance à des impressions par elles-mêmes mal déterminées. Quand on imagine une voix dans le battement d'une horloge, on n'entend toujours qu'un battement d'horloge, et la moindre attention nous en assure. Mais dans ce cas-là, et sans doute dans tous, le jugement faux est secouru par la voix même, et la voix crée un objet nouveau qui se substitue à l'autre. Ici nous forgeons la chose imaginée ;

forgée, elle est réelle par cela même, et perçue à n'en point douter.

On essaiera de dire plus loin d'où viennent les images, et, autant qu'on en peut parler, ce qu'elles sont. Mais il est utile de considérer d'abord dans l'imagination ce qui est le plus évidemment réel, et qui porte tout le reste, à savoir d'un côté les réactions du corps, si tyranniquement senties, et d'un autre côté ce jugement trompeur, si fermement appuyé sur les émotions, et cherchant d'après cela les images et les attendant, souvent en vain.

En vue d'assurer le premier regard, et de le diriger où il faut, donnons-nous quelque exemple d'imagination où la perception fausse manque tout à fait. Il vous est arrivé sans doute de voir se rapprocher et presque se heurter deux lourdes voitures dans l'une desquelles vous étiez. Au moment où le choc était attendu, et quoiqu'il ne se soit pas produit, vous avez éprouvé en votre corps une révolution du sang et une convulsion intime des muscles, sensibles partout, mais plus sensibles dans la partie menacée, soit la jambe. Désordre vif, assez vif pour qu'un médecin posté là eût pu mesurer quelque saut brusque dans la pression sanguine en cette partie, quelque dépense musculaire aussi, quoique sans mouvement ; et si vous considérez des cas comme ceux-là, si ordinaires, la possibilité d'une lésion plus ou moins durable, douleur et trace à la fois, ne vous paraîtra pas invraisemblable. Or c'est là, selon la manière de parler commune, toujours exacte et souveraine, un effet d'imagination. Vous avez cru et vous avez réagi, sans aucune délibération et en automate. Or ici l'image de l'accident ne s'est point formée ; la marche des véhicules a été perçue exactement, sans aucun trouble de vision ; mais on peut bien dire aussi que le mouvement du sang et des muscles a dessiné dans votre corps une image encore faible mais très touchante de l'écrasement attendu.

Il suffit de cet exemple pour ramener à de justes

proportions les éléments qui caractérisent ce qui est imaginaire ; j'entends que le mécanisme du corps y fait sentir sa puissance, qu'une émotion forte est sentie et perçue, inséparable des mouvements corporels, et en même temps qu'une croyance vraisemblable, mais anticipée et finalement sans objet, s'est produite ; l'ensemble a le caractère d'une attente passionnée, imaginaire en un sens, mais bien réelle par le tumulte du corps. Il est de première importance de retrouver ces caractères dominateurs même dans le cas où c'est, comme on dit, une sorte d'image ou de vision ou audition fantaisiste qui retient l'attention et se fixe principalement dans la mémoire.

Considérée sous cet aspect, l'imagination est folle et déréglée par sa nature. D'abord il est assez clair que le jugement et le tumulte du corps réagissent continuellement l'un sur l'autre, comme l'anxiété, la peur, la colère en témoignent. Et après que les mouvements désordonnés et contrariés du corps ont assuré le jugement faux, que je suis en danger, ou que cet homme me méprise, ou que cette ville me sera funeste, aussitôt de ce jugement suit une agitation nouvelle, résultant d'actions commencées, retenues, contrariées ainsi qu'il arrive quand l'objet manque ; et cette agitation ranime l'émotion. Ainsi le jugement, s'il ne trouve point d'objet trouve du moins des preuves ; car le tremblement et la fuite ne me guérissent point de la peur, tout au contraire. Désordre donc dans le corps, erreur dans l'esprit, l'un nourrissant l'autre, voilà le réel de l'imagination, non sans des visions d'un instant peut-être, ou bien des perceptions mal contrôlées, dont il faut maintenant parler. Mais il fallait d'abord protéger l'esprit investigateur contre cette éloquence descriptive propre aux passions, et qui ferait croire que les visions sont encore plus saisissantes que le récit. Si le lecteur regarde de cette manière prudente, que Descartes nous enseigne, peut-être aper-

cevra-t-il que l'imagination a besoin d'objets. Ainsi les arts se montrent déjà, comme remèdes à la rêverie, toujours errante et triste.

II

Du rêve et de la rêverie

Nous ne sommes plus au temps où les créations fantastiques du rêve étaient considérées comme des annonces du destin. Mais il ne faut point trop se fier aux lumières ; et l'homme n'a pas tant changé qu'il puisse penser sans trouble à un rêve qui aurait rapport à ses plus vives affections, comme d'un ami malade ou calomniateur, ou d'une femme infidèle, ou d'un fils tué au combat. Je souhaite seulement que la sagesse des jours vous préserve et me préserve de tels rêves ; mais d'y croire un peu trop, si vous les avez, rien ne vous préservera. Cela pour faire entendre que, dès que l'on fait attention à un rêve, la passion nous détourne de considérer les vraies causes. Il y faut pourtant regarder de près, et c'est un chemin facile vers une idée un peu cachée, et essentielle dans notre sujet.

Je fais une part, dans les rêves, pour les sentiments et les souvenirs de chacun. Et comment faire autrement ? Mais, contre les lieux communs, je dis qu'il faut la réduire autant qu'on peut, et porter l'attention sur d'autres causes. Premièrement que les objets extérieurs agissent encore sur nos sens pendant le sommeil, ce qui donne lieu à des perceptions paresseuses. Par exemple les bruits nous touchent ; une cloche, un timbre, une voix sont entendus et peuvent être interprétés, donc perçus, quoique fort mal. Une odeur, de même. Quant

au toucher, il ne cesse jamais, par le poids du corps, par le chaud et le froid, par le contact des vêtements, de nous donner à penser. Et même la vue reçoit à travers les paupières quelque chose d'une lumière vive. Il m'est arrivé, après avoir rêvé d'incendie et de sang, de percevoir enfin en m'éveillant la lueur du soleil sur un rideau rouge. Des exemples de ce genre s'offriront au lecteur ; il suffit d'y penser.

D'autres causes sont moins connues, et dépendent de l'état de notre corps et de nos sens. Les douleurs faibles, la digestion troublée, la circulation contrariée en un membre, ou accélérée par la fièvre peuvent, par le toucher, orienter aussi nos rêves, comme on voit chez les fiévreux qui souvent se croient exposés au froid et au vent sur quelque tour ou sommet. Le sang et la respiration agissent aussi sur l'ouïe par chocs, bourdonnements, sifflements. Il se peut que l'œil soit excité aussi par les mêmes causes ; toujours est-il que la fatigue y laisse une agitation singulière ; et l'on observera, après une longue lecture et avant le sommeil, des houppes, des franges et des cercles, en mouvement et changement continuel. Il m'est arrivé, étant tout près du sommeil, de voir en ces formes des maisons et des visages ? Je croyais les voir, ; toutefois la moindre attention me ramenait à des taches claires ou sombres sans aucune signification. Celui qui guettera ce genre d'apparitions, qui commencent des rêves, saisira l'ambiguïté propre à ces faits-là. Je crois voir, et je raconterai que j'ai vu ; mais l'objet que le récit voudrait faire paraître, comme par une incantation, l'objet manque, comme il manquait sans doute au moment même. Toujours sur le point d'être ; toujours sur le bord du monde. Ne croyons donc point à la légère que nous avons le pouvoir de nous présenter à nous-même ce qui n'est pas du tout dans les objets ni dans le sens.

J'insiste sur une troisième espèce de causes, qui font

que le jugement faux se donne enfin des preuves. Si je m'agite en rêve, voilà des pressions, des froissements, des chocs pour le toucher, bien réels. Et ma parole surtout, haute ou seulement murmurée, donne un objet réel à l'ouïe, et qui s'accorde avec la croyance. Ici nous créons l'objet, sans aucun doute, par mimique et déclamation, idée qui dominera notre immense sujet.

Dans la rêverie, il est clair que les mêmes causes agissent encore, d'autant que les sens trouvent souvent alors dans des objets confus l'occasion de visions fantastiques. C'est ainsi que la fumée, le nuage, le feu, comme aussi le vent et la source nourrissent la rêverie par une multitude de perceptions ambiguës. Bien mieux les perceptions vives, surtout de l'œil, laissent après elles leurs traces, images consécutives d'abord, images complémentaires ensuite, comme chacun l'a constaté pour le soleil couchant ; un soir je vis courir pendant longtemps sur les objets un disque mauve coupé d'un nuage blanc. Enfin le rêveur ne se prive ni de parler, haut ou bas, ni de mimer, en gestes plus ou moins marqués. Et surtout il arrive que les gestes dessinent une forme devant les yeux ; le crayon errant, qui fixera ces gestes, donnera à la rêverie comme un passé et une histoire. On aperçoit comment, mieux que le discours, le dessin et finalement l'écriture porteront nos rêves.

III

Des images et des objets

Que nous gardions en mémoire des copies des choses, et que nous puissions en quelque sorte les feuilleter, c'est une idée simplifiée, commode, mais un peu trop

puérile. A ce compte les œuvres d'art seraient comme une traduction, et souvent même faible, de telles images combinées par une élaboration intérieure. Au contraire il apparaît déjà que l'œuvre termine et efface les rêveries, par sa réelle présence, et pour l'artiste aussi bien. Toutefois, pour mieux assurer cette conception, et ainsi délivrer l'artiste de cette recherche rêveuse à laquelle il donne toujours trop de temps, il est nécessaire d'entrer un peu dans la doctrine, afin d'y entraîner ceux qui y trouvent du plaisir, et qui sont plus nombreux qu'on ne croit.

Un objet n'est pas donné ; il est posé, supposé, pensé. Comme il est clair pour le vrai soleil, bien plus éloigné et bien plus grand qu'on ne croit d'abord, et après lequel nous courons afin d'accorder nos expériences entre elles. C'est toute l'astronomie qui porte ici l'objet. Mais le soleil perçu comme un disque au couchant n'est pas moins supposé et pensé ; où, pour considérer un objet moins blessant, la lune perçue à mille pieds en l'air n'est rejetée à cette distance que parce que nous la voyons passer derrière les arbres et le clocher et même derrière les nuages. Toute distance, en bref, et donc toute position, est supposée d'après les expériences, et l'erreur y est toujours possible. C'est dire, et la remarque n'est pas nouvelle, que le jugement se joint aux impressions, et les met en forme. Quant à ce que serait l'objet sans aucun jugement qui le rejette à sa place, cela est proprement inexprimable, comme serait la lune sur mes yeux, dans mes yeux.

Mais voici une réflexion bien naturelle, et trop rarement suivie. Les images, comme dans le souvenir ou le rêve, sont des images d'objets ; on y remarque des formes, des distances et des perspectives ; une forêt peut être loin de moi dans le rêve aussi ; et une colonnade, dans la rêverie, n'en offre pas moins la profondeur, par les grandeurs régulièrement diminuées ; et la cloche, en rêve, m'envoie les sons du haut du clocher ; et la rose

que je sens en rêve est entre mes doigts, ou sur le rosier. L'image n'est donc point donnée non plus, mais toujours supposée et pensée, d'après l'impression, et seulement selon une enquête moins suivie. Imaginer c'est donc percevoir, mais sans précaution ; ainsi j'imagine la lune à mille pieds en l'air, et bien plus loin à son coucher. Imaginer c'est donc encore juger et penser. Par ces vues, imagination et perception tendent à se confondre, comme elles se mêlent dans le fait ; car il n'y a point de paysage que je perçoive sans erreur sur les distances, les grandeurs et la nature des objets. Le soleil reflété dans un carreau de vitre fera croire à une flamme, et ainsi du reste. L'imagination serait donc une perception fausse.

Si maintenant je cherche d'où vient l'erreur dans les perceptions fausses, je retrouve sans peine premièrement un état du corps et des sens, qui me fait croire que l'objet est autre, comme si, au sortir de l'obscurité, je juge qu'une lumière, en réalité faible et éloignée, est fort vive et tout près de moi. Deuxièmement une croyance fondée sur quelque émotion ou passion, par exemple si la peur me fait croire que le bruit d'une porte est un coup de canon. Et comme ces émotions et passions, autant qu'elles m'emportent, consistent dans le tumulte corporel, fait de chaleur, froid, frémissement, actions commencées et retenues, il apparaît que la puissance de l'imagination se définit encore une fois par ce mécanisme du corps qui change l'action des choses, et en même temps nous dispose à les croire présentes et agissantes sans un suffisant examen. Disons donc que la perception est une recherche du vrai de l'objet par une enquête qui élimine, autant que possible, ce qui tient à la situation et à l'état de notre corps, au lieu que l'imagination consiste principalement à se fier au premier témoignage, impression et émotion mêlées, c'est-à-dire comme a parlé Descartes, à juger de la présence, de la situation et de la nature des objets d'après l'ordre des affections du corps

humain. Ainsi l'image qui n'est qu'image, l'image trompeuse, retombe au corps humain. Dans le fait, que reste-t-il d'une peur d'imagination, sinon la seule présence, et si proche, de ce corps frémissant et armé ?

IV

Du corps humain

Le corps humain est le tombeau des dieux. Les hommes ont cherché longtemps d'où venaient leurs rêves, leurs passions, leurs impulsions, et aussi les grâces soudaines, allègements et délivrances, sans faire assez attention à ce mécanisme qui s'éveille, s'emporte, s'irrite, s'étrangle de lui-même, et, l'instant d'après, s'apaise, se relâche, se desserre, bâille, s'étire et dort, selon ses propres lois et sans souci de nos jugements et prières, tant que nous n'avons pas l'idée simple de le mouvoir selon nos puissances connues, j'entends de le promener, de l'asseoir, de le coucher, de l'exercer, de le masser enfin de mille façons. Ce petit royaume qui est à nous nous est trop près, et personne ne s'en défie assez. Qui aura l'idée de deux ou trois mouvements gymnastiques pour apaiser une colère, ou de s'étirer ou de bâiller pour se faire dormir ? Il a fallu de longs détours de doctrine pour mettre l'homme à genoux, dans cette position si favorable pour pardonner au monde, aux autres et à soi.

Mais il faut décrire, selon une physiologie sommaire, ces étranges régimes de mouvement et de repos qui ont tous pour caractère de s'entretenir d'abord d'eux-mêmes, et de se transformer ensuite par des actions compensatrices. Il faut concevoir d'abord ce troupeau de muscles,

différents de forme et de puissance, et attachés sur une carcasse articulée. Chaque muscle est comme un animal qui, dans l'état de repos et d'énergie accumulée, se met en alerte, c'est-à-dire se contracte, pour les moindres causes et toujours de la même façon, passant de la forme fuselée à la forme arrondie, comme le fait autant qu'il le peut tout vivant en péril. L'expérience fait voir qu'une volonté exercée, dans les métiers et dans les arts, obtient de ce troupeau de muscles des mouvements bien coordonnés. Mais, dans le sommeil du souverain, l'expérience fait voir aussi qu'une impression inattendue ou neuve, même faible, éveille tout le troupeau en désordre, chaque muscle s'alarmant et tirant sur sa corde, ce qui, par l'inégale puissance et fatigue de chacun, et par leurs formes et positions dans le moment, produit des tumultes comme tremblement, palpitation, angoisse, peur, enthousiasme, colère, sanglots, rire.

Il est aisé de comprendre que ces mouvements éveillent encore mieux tous les muscles, et que l'attention maladroite aggrave inévitablement cette espèce de sédition corporelle comme Platon la nommait si bien. On peut distinguer, sans être fort avancé en science médicale, quelques régimes remarquables. L'anxiété d'abord, qui est agitation contenue, avec excitation du cœur, trouble de la respiration, chaleur, froid, sueur ; puis l'emportement, qui est une agitation croissant par ses propres effets, et qui nous conduit à faire selon une violence augmentée, et jusqu'aux limites de nos forces, ce que nous avons une fois commencé, comme frapper, courir, crier ; l'irritation, qui est propre aux actions pénibles, et qui redouble par l'inflammation produite en quelque point sensible ; c'est par l'irritation que l'on tousse, que l'on se gratte, et que la fatigue de la gorge pousse à parler et à forcer la voix ; la contracture, qui est un état singulier, dans lequel le souverain interdit toute action, mais sans se posséder tout à fait, chaque

muscle travaillant contre les autres, d'où résulte une immobilité tendue qui va à étrangler la vie. Chacun de ces régimes dure et s'aggrave par lui-même dès qu'il est établi. Et il est suivi naturellement toujours d'un régime de compensation, où tout ce qui a travaillé se repose, où tout ce qui s'est reposé travaille. Le sommeil termine toutes les crises par la fatigue ; et la somnolence, qui dure aussi par elle-même, et où l'on sait que tous les soucis et toutes les passions sont comme éloignés de nous et incompréhensibles, peut compter aussi comme un régime. Chacun a connu de ces hommes vigoureux et trop peu occupés qui se mettent en colère une fois par jour ; mais si vous observez ce qu'il y a de colère dans un accès de toux, vous serez bien près de comprendre, en tous ses sens, le terme si expressif d'irritation, et ce genre de remarques conduit plus près des passions que ne fait l'analyse de nos pensées.

Afin de ramener strictement ce développement à notre sujet, il faut dire que le jeu de l'imagination, qui consiste principalement dans la succession de ces états corporels, est par cela même, selon l'occasion, emporté ou instable, aussi riche de mouvements que pauvre d'objets, et toujours ambigu, comme on peut observer chez les enfants qui souvent, faute d'un jeu réglé, tombent dans l'extravagance et l'incohérence, et passent du rire aux larmes, en même temps qu'ils poursuivent des images évanouissantes. Et ces observations donneront souvent occasion à un homme de rougir de l'espèce. Nous dirons amplement comment, par opposition à ce délire physiologique si commun, la poésie, l'éloquence, la musique et les cortèges plaisent et délivrent ; mais il fallait considérer dans ces préliminaires cette importante idée, car beaucoup éprouvent qu'un certain délire conduit aux arts, et c'est vrai en ce sens seulement qu'il faut que le délire soit surmonté. Ici règne la musique.

V

L'imagination dans les passions

Ce qui vient d'être décrit, c'est le corps des passions, ce n'en est pas l'âme. L'âme des passions c'est un jugement faux accompagné de toutes ces preuves brillantes, souvenirs, suppositions, prévisions, que le passionné parcourt naïvement dans l'insomnie ou l'attente. Et ce jeu de l'imagination, qui fait les plus grands maux humains, est autre chose encore que fièvre, convulsion retenue, esquisse d'actions contrariées. Des ombres accourent, fuient, reviennent, souriantes, menaçantes, tristes ; des lieux sont entrevus, des mers, des montagnes, des villes, où l'on fut heureux ou malheureux ; cette imagerie est bien quelque chose aussi. Mais il faut pourtant estimer à sa valeur ce pouvoir d'évoquer. Sommes-nous donc artistes en cela ? Avons-nous ce pouvoir de contempler dans nos rêveries passionnées ce qui est loin ou ce qui n'est plus ? Le passionné dit oui, mais nous avons remarqué déjà que le passionné est un mauvais témoin ; il croit voir ; il veut avoir vu ; un trouble trop réel, qui va jusqu'à menacer la vie, le lui prouve assez. Son accent me touche, et me ferait croire que je vois aussi ce qu'il voit. Mais faisons froidement l'inventaire.

Quand je rêve les yeux ouverts, devant les nuages, la fumée, ou les crevasses d'un mur, il arrive que je vois un visage, ou bien un être en mouvement ou attitude. Et je le cherche et souvent je le retrouve ; mais enfin une minute d'attention résolue fait voir que les formes n'ont point changé ; ce sont fumées, nuages ou crevasses, rien de plus. Ce soupir est le bruit du vent, et rien de plus ;

ce pas, le battement sourd d'une porte, et rien de plus. Ainsi le jugement, l'émotion, le geste, le départ du corps font toute la vision sans doute. Observons bien que tout objet, surtout confus, est indéterminé au premier moment, que le mouvement des yeux et du corps fait courir ou danser toutes les choses, et que mille accidents de la lumière les transforment d'instant en instant. Dans ce chaos d'un moment que ne puis-je point voir ? Observons aussi qu'on ne retrouve ces illusions étonnantes que par une complaisance à l'émotion et comme par une espèce de jeu tragique.

Quand les objets sont connus, familiers, et non ambigus, la rêverie alors s'en détourne, et le regard errant va chercher ses visions à côté et comme derrière nous toujours. On dit quelquefois que les images de la fantaisie sont faibles, mais c'est mal décrit. Ma maison de paysan, aujourd'hui cendre et ruine, je crois la revoir encore, mais non pas faible image, ou brumeuse, telle qu'il me faudrait regarder attentivement pour la voir ; au contraire l'attention la fait évanouir ; mais un geste, un mouvement, une brève émotion me la présentent soudain hors de mon droit regard, et c'est tout. Je n'ai que le souvenir d'avoir vu, entendez le sentiment vif qui se prolonge, et qui en témoigne. Ainsi encore une fois ce souvenir retombe au corps, et l'émotion est la seule chose que je saisis ; mais disons aussi que ce témoin, quand il est seul, et que le jugement parlé ne le seconde point, est naturellement effrayant. Toute la mémoire devrait être examinée de nouveau en partant de là, et surtout la fausse, qui nous fait souvent, comme on sait, reconnaître un objet que nous jugeons pourtant n'avoir jamais vu.

Il reste à savoir maintenant ce que j'ai vu quand j'ai fait un rêve. Mais je ne puis nullement le savoir, car il faudrait refaire le rêve, et alors j'en serais dupe encore. J'en retiens, j'en saisis une émotion bien réelle mainte-

nant ; le reste n'est que rêverie maintenant, évanouissante comme toute rêverie. Je parle, je m'anime, je veux revoir ce que je crois avoir vu. Et, sans que je le soupçonne, mes yeux errants cherchent quelque forme ambiguë dans le monde, quelque forme que je puisse croire un petit moment. Par ces remarques je devine assez ce que c'est qu'un voyant et qu'un évocateur, ce qui ne me conduit point à le croire en tout ce qu'il dit. Nul n'est moins artiste que le voyant, je dis même en poésie et en éloquence ; et j'appelle voyant celui qui a tellement l'habitude de juger des choses d'après l'effet qu'elles exercent sur ses passions, qu'il ne doute point, s'il a bien peur, d'avoir vu quelque objet effrayant, ni, s'il est transporté d'amour, d'avoir vu les yeux qu'il aime, et ainsi du reste. Le voyant est celui qui dit qu'il voit le plus, et c'est sans doute celui qui voit le moins ; car je ne crois point que le fou voie tant de choses ; je crois seulement qu'il éprouve beaucoup plus qu'il ne peut l'expliquer par les choses présentes et visibles. Et je dis que le voyant, de même que le fou, n'est pas artiste du tout, parce qu'il n'a pas cette exigence de l'œuvre, réelle et achevée parmi les choses. Celui qui imagine aisément des romans n'en écrit point qui vaillent. Un fou n'est nullement artiste, quoiqu'il croie voir beaucoup de choses que les autres ne voient point. Et son erreur est de vouloir régler ses actions sur ses vaines images, au lieu que l'artiste, semble-t-il, tout au contraire règle ses images d'après ce qu'il fait, j'entends d'après l'objet qui naît sous ses doigts, ou d'après un chant réglé, ou d'après une déclamation mesurée. Le mouvement naturel d'un homme qui veut imaginer une hutte est de la faire ; et il n'a point d'autre moyen de la faire apparaître, comme pour la chanson, de chanter.

VI

De la puissance propre de l'objet

Il est à propos de méditer maintenant sur une maxime d'Auguste Comte, philosophe bien plus profond qu'on ne dit, et trop peu lu, quoiqu'il ne manque pas de pieux disciples en tous pays. « Régler le dedans sur le dehors », cette parole est d'un homme qui a éprouvé plus d'une fois, par de cruelles expériences, le tumulte d'une âme forte, mais réduite, par la fatigue des sens investigateurs, à se régler sur les mouvements du corps seulement. Car ce n'est pas assez que ce monde inflexible nous tienne de toutes parts ; il s'en faut bien qu'il règle de lui-même la pensée naturelle. On sait que longtemps les astres eux-mêmes furent chargés d'amour, d'espérance, de crainte ; et ces puissantes liaisons en de tels objets n'apportent la sérénité du sentiment composé qu'autant que leur ordre impartial est d'abord perçu. L'ordre des choses plus proches est encore plus caché, surtout pour le spectateur oisif, qui ne trouve souvent occasion, dans la vue des choses, qu'à poursuivre des rêveries diffuses, inconsistantes, et bientôt perdues dans un cercle de discours mécaniques. C'est pourquoi, faute d'une longue éducation reçue des poètes et des peintres, le spectacle de l'univers arrive rarement à nous délivrer de cette agitation stérile qui est la cause ordinaire de l'ennui.

A quoi remédie le métier ; car notre action rencontre l'ordre inflexible, et même le fait apparaître. Il y a plus d'ordre, et plus visible, dans des champs cultivés que dans la nature libre ; mais ici la variété des causes entraîne encore à des espérances sans bornes, ou à des craintes

informes. L'artisan, qu'il soit potier, menuisier, ou maçon, fait paraître un objet mieux circonscrit, capable de terminer les fictions. En ce sens, il y a quelque chose d'esthétique en toute œuvre finie et durable, et quelque bonheur d'artiste dans n'importe quel travail d'artisan. Il faut aussi remarquer que ce repos et cette assurance de l'esprit retrouvant la forme fidèle et invariable, se fortifient par tous les signes du travail et de la résistance ; en ce sens la trace de l'outil dans la pierre, dans un bois dur, dans le fer, est déjà un ornement ; et l'œil retrouvera toujours, comme un des signes de la beauté, cette puissance de l'objet contre le changement, manifeste encore dans l'usure et même dans les débris des choses durables. En revanche les signes même les moins frappants d'une matière flexible, et qui cède au lieu de s'user, détruisent toujours l'effet des ornements, quand ils seraient pris des meilleurs modèles.

Il est remarquable que la contemplation de la nature ordonnée, lorsqu'un long détour de métiers et de mesures l'eut assez préparée, dut longtemps se soutenir par le rythme poétique, qui contribuait de son côté, et plus énergiquement, à terminer toutes les divagations, en fixant les termes par une loi. Peut-être aperçoit-on déjà pourquoi la nature n'est réellement belle que dans des circonstances favorables, pour un esprit vigoureux, et par l'effet d'un progrès et d'une diffusion des connaissances qui fixent l'esprit au moins par préjugé et chassent les dieux agrestes.

S'irriter parce que les choses ne cèdent pas aux désirs, c'est le moment puéril de la pensée. L'expérience fait promptement connaître que l'indétermination des pensées est un mal plus grand que l'essai d'une nécessité inflexible, contre laquelle le vouloir se fortifie, et où il trouve même son appui. Sur cet obstacle ferme, qui ne m'aime ni ne me hait, et qui ne trompe point, je me prends à penser. Tel est le bonheur de la contemplation.

Or toutes les œuvres d'art, légères ou fortes, ont ce caractère d'être des objets éminemment, j'entends d'être assises fortement et comme nécessaires, sans aucune ambiguïté dans l'apparence, sans aucun changement concevable, affirmatives d'elles-mêmes, enfin. Cela est assez évident pour les œuvrs qui sont des choses, et pour l'architecture surtout, qui soutient si bien l'ornement, la statuaire, et la peinture. Mais il y a détermination aussi et ordre inflexible dans la poésie et dans la musique, et même dans un simple récit, pourvu que la forme en soit sévèrement respectée, et jusqu'au détail ; cette répétition religieuse a par elle-même quelque chose d'esthétique, et les enfants le savent bien. Peut-être le chant de l'oiseau n'a-t-il point par lui-même un caractère esthétique, faute d'une détermination rigoureuse et d'un retour réglé ; il ne devient esthétique que s'il est joint par le contemplateur au grand jeu des forces printanières, ce qui lui donne valeur d'objet.

Il faut donc qu'une œuvre d'art soit faite, terminée, et solide. Et cela va jusqu'au détail, comme on verra, puisque ce qui n'est pas pris dans la masse ne peut pas orner. C'est pourquoi l'improvisation sans règles n'est jamais belle ; c'est l'art de l'orateur qui parvient à fixer un simple récit dans la masse de son discours. Disons qu'aucune conception n'est œuvre. Et c'est l'occasion d'avertir tout artiste qu'il perd son temps à chercher parmi les simples possibles quel serait le plus beau ; car aucun possible n'est beau ; le réel seul est beau. Faites donc et jugez ensuite. Telle est la première condition en tout art, comme la parenté des mots artiste et artisan le fait bien entendre ; mais une réflexion suivie sur la nature de l'imagination conduit bien plus sûrement à cette importante idée, d'après laquelle toute méditation sans objet réel est nécessairement stérile. Pense ton œuvre, oui, certes ; mais on ne pense que ce qui est : fais donc ton œuvre.

VII

De la matière

Puisqu'il est évident que l'inspiration ne forme rien sans matière, il faut donc à l'artiste, à l'origine des arts et toujours, quelque premier objet ou quelque première contrainte de fait, sur quoi il exerce d'abord sa perception, comme l'emplacement et les pierres pour l'architecte, un bloc de marbre pour le sculpteur, un cri pour le musicien, une thèse pour l'orateur, une idée pour l'écrivain, pour tous des coutumes acceptées d'abord. Par quoi se trouve défini l'artiste, tout à fait autrement que d'après la fantaisie. Car tout artiste est percevant et actif, artisan toujours en cela. Plutôt attentif à l'objet qu'à ses propres passions ; on dirait presque passionné contre les passions, j'entends impatient surtout à l'égard de la rêverie oisive ; ce trait est commun aux artistes, et les fait passer pour difficiles. Au reste tant d'œuvres essayées naïvement d'après l'idée ou image que l'on croit s'en faire, et manquées à cause de cela, expliquent que l'on juge trop souvent de l'artiste puissant, qui ne parle guère, d'après l'artiste ambitieux et égaré, qui parle au contraire beaucoup. Mais si l'on revient aux principes jusqu'ici exposés, on se détournera de penser que quelque objet beau soit jamais créé hors de l'action. Ainsi la méditation de l'artiste serait plutôt observation que rêverie, et encore mieux observation de ce qu'il a fait comme source et règle de ce qu'il va faire. Bref, la loi suprême de l'invention humaine est que l'on n'invente qu'en travaillant. Artisan d'abord. Dès que l'inflexible ordre matériel nous donne appui, alors la liberté

se montre ; mais dès que nous voulons suivre la fantaisie, entendez l'ordre des affections du corps humain, l'esclavage nous tient, et nos inventions sont alors mécaniques dans la forme, souvent niaises et plus rarement émouvantes, mais sans rien de bon ni de beau. Dès qu'un homme se livre à l'inspiration, j'entends à sa propre nature, je ne vois que la résistance de la matière qui puisse le préserver de l'improvisation creuse et de l'instabilité d'esprit. Par cette trace de nos actions, ineffaçable, nous apprenons la prudence ; mais par ce témoin fidèle de la moindre esquisse, nous apprenons la confiance aussi.

Dans l'imagination errante tout est promesse, par des émotions sans mesure ; aussi il se peut bien que le sculpteur sans expérience souhaite quelque matière plastique qui change aussi vite que ses propres inspirations. Mais quand il souhaiterait seulement quelque aide du diable, par laquelle le marbre serait taillé aussitôt selon le désir, il se tromperait encore sur sa véritable puissance. Si le pouvoir d'exécuter n'allait pas beaucoup plus loin que le pouvoir de penser ou de rêver, il n'y aurait point d'artistes. Chacun sait qu'il y a des effets de nature, formes de pierres, troncs noueux, nœuds de bois, taches ou fissures, qui présentent par moments ou sous un certain angle d'étranges figures, mais instables. Sans doute un des mouvements les plus naturels de l'artiste est d'ajouter alors un peu à la nature et de finir cette ébauche ; c'est donner à un fantôme la forme d'un objet. Et c'est ce que peuvent remarquer ceux qui sculptent des cannes ; ils cherchent dans les formes de la racine quelque tête d'animal à peine ébauchée ; mais celui qui est habile marche ici prudemment ; chaque parcelle de bois enlevée détermine un peu plus la forme et conduit à un nouvel essai. Ainsi l'artiste observateur décide par l'action inspirée, afin de percevoir quelque chose. En sorte que son modèle c'est d'abord l'objet et ensuite l'œuvre.

J'avoue que l'ambition, toujours riche de projets, nie continuellement une telle idée, d'après laquelle le désir de plaire ou d'étonner écarte toujours l'artiste de son vrai chemin. Il est pourtant vrai que tout projet détermine la matière industriellement, c'est-à-dire sans aucun égard ; au contraire la pensée esthétique se détourne toujours de l'ordre humain qui blâme et loue, et qui est de toute manière la fin de l'industrie ; mais, se tenant plus près de la chose, l'artiste l'interroge et la détermine, comme s'il demandait secours à la nature contre ses propres idées, toujours inconsistantes. Et c'est ainsi qu'il faut comprendre la maxime, constamment pratiquée, mais toujours mal comprise, que la nature est le maître des maîtres. Comprenons qu'un événement réel est pour le romancier comme ces blocs de marbre que Michel-Ange allait souvent voir, et qui étaient matière, appui et premier modèle. D'autres fois le premier objet c'est le meuble non encore sculpté, mais qui offre déjà sa forme propre, et des parties de bois tendres ou dures. Pour l'architecte naïf, qui est inimitable comme on voit par les cathédrales et les vieilles maisons, le premier objet c'est l'œuvre utile qu'il veut faire d'abord ; et, en suivant cette idée, on se trouve tout près de l'ornement, comme on verra. Pour les œuvres qui naissent et meurent sans arrêt comme la déclamation, la danse et la musique, le premier objet est le premier mouvement qui s'orne de ce qui le suit, mais qui annonce aussi ce qui suivra le mieux, en sorte que les artistes dans ces genres-là sont peut-être moins libres que les autres, quoique, pour la musique, le contraire paraisse évident. Au reste il y a plus d'un genre de contrainte ici, et l'instrument y fait beaucoup, comme le violon au musicien, le ciseau au sculpteur, le crayon au dessinateur, la toile au peintre. Il n'est point d'apprenti qui n'ait observé que toute œuvre dépend beaucoup de ces humbles conditions ; mais en quel sens elle en dépend, c'est ce qu'on n'aper-

çoit pas aisément ; car la facilité favorise l'artisan et nuit à l'artiste ; et, le métier et l'inspiration allant toujours ensemble, il n'est pas facile de les distinguer. Toutefois il est connu, dans le monde des artistes, qu'une certaine facilité est sans remède.

Il reste à dire maintenant en quoi l'artiste diffère de l'artisan. Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie. Et encore est-il vrai que l'œuvre souvent, même dans l'industrie, redresse l'idée en ce sens que l'artisan trouve mieux qu'il n'avait pensé dès qu'il essaye ; en cela il est artiste, mais par éclairs. Toujours est-il que la représentation d'une idée dans une chose, je dis même d'une idée bien définie comme le dessin d'une maison, est une œuvre mécanique seulement, en ce sens qu'une machine bien réglée d'abord ferait l'œuvre à mille exemplaires. Pensons maintenant au travail du peintre de portrait ; il est clair qu'il ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qu'il emploiera à l'œuvre qu'il commence ; l'idée lui vient à mesure qu'il fait ; il serait même rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître. Et c'est là le propre de l'artiste. Il faut que le génie ait la grâce de nature, et s'étonne lui-même. Un beau vers n'est pas d'abord en projet, et ensuite fait ; mais il se montre beau au poète ; et la belle statue se montre belle au sculpteur, à mesure qu'il la fait ; et le portrait naît sous le pinceau. La musique est ici le meilleur témoin, parce qu'il n'y a pas alors de différence entre imaginer et faire ; si je pense, il faut que je chante. Ce qui n'exclut pas assurément qu'on forme l'idée de chanter pour la mémoire d'un héros ou pour l'hyménée, pour célébrer les bois, les moissons ou la mer ; mais cette idée est commune au médiocre musicien et au vrai musicien, comme la fable de don Juan est commune à Molière et à d'autres, comme Esope est le modèle de tant de fabulistes, comme un

modèle à peindre est modèle. Le génie ne se connaît que dans l'œuvre peinte, écrite ou chantée. Ainsi la règle du beau n'apparaît que dans l'œuvre, et y reste prise, en sorte qu'elle ne peut servir jamais, d'aucune manière, à faire une autre œuvre.

Il fallait proposer ici d'abord cette idée, par elle-même assez cachée. Le lecteur décidera dans la suite si elle est vérifiée en chacun des arts. Toutefois une remarque s'offre d'elle-même à l'esprit, et qui peut nous aider à assurer nos premiers pas. L'art où la résistance de la chose se fait le plus fortement sentir, c'est l'architecture. Or ce n'est point le dernier venu ni l'élève ; c'est le maître de presque tous et leur père. Au contraire l'art le plus libre, qui est la prose, est aussi le plus jeune, le plus tâtonnant, le plus trompeur de tous, surtout quand il exprime des sentiments, matière trop flexible. Il ne manque pourtant pas d'artistes qui maudiraient bien le marbre, et d'autres qui maudiraient le dictionnaire et la grammaire, comme si c'étaient de pauvres moyens pour les grandes choses qu'ils veulent représenter. C'est là l'erreur propre de l'imagination, et c'est ainsi que le romancier imagine l'artiste ; mais le vrai artiste ne se meut pas longtemps dans ce genre de déclamation ; il aime plutôt le métier et lui dit merci. Heureux qui orne une pierre dure.

VIII

Du cérémonial

L'inflexible ordre extérieur est toujours assez connu par l'expérience des moindres métiers, pour que l'esprit observateur s'y puisse reposer des rêveries informes, et se reprendre et composer en percevant. Toutefois

cet ordre n'est jamais le premier connu. L'ordre humain est nécessairement le premier univers, dont l'enfant attend tout, et sur quoi il se règle. Et l'on sait que, principalement dans les climats où la vie est aisément assurée, et où l'industrie se trouve réduite à quelques faciles travaux, l'ordre humain domine toujours comme objet. De toute façon, puisque l'ordre humain est le premier connu, toutes nos idées se forment de là, comme l'ambiguïté des mots loi et ordre, pour ne citer que ceux-là, le montre assez. Aussi toute pensée conçoit d'abord l'ordre extérieur d'après l'ordre humain, ordre bien plus flexible que l'autre, et où le désir et la prière peuvent beaucoup. Mais il suffit de dire, en bref, que l'ordre humain est naturellement sujet aux désordres d'imagination, encore grossis par la contagion des affections, en sorte que l'emportement, l'irritation, la convulsion s'y développent aisément, comme l'expérience le fait voir en tous temps par les paniques, fureurs et délires des foules.

On sait que même les peuples les plus ignorants, et on pourrait dire surtout ceux-là, ont toujours ordonné la foule humaine selon de strictes cérémonies, en vue de discipliner les passions. Peut-être faut-il dire que, dans les pays froids, l'industrie solitaire a réglé et formé l'esprit autrement. Ici les arts qui changent la chose se seraient développés les premiers ; mais le souvenir des anciennes cérémonies aurait toujours dirigé ce travail des artisans, s'il est vrai que l'homme ait remonté de l'équateur vers le pôle en emportant le feu. Toujours est-il que le cérémonial, qui a pour fin principale de disposer le corps humain selon une règle, est par lui-même esthétique, et domine presque partout les arts solitaires. La danse, le chant, la parure, le culte ont dessiné l'édifice, dont la sculpture, la peinture, le dessin se sont ensuite séparés. Toutefois, dans cette histoire imaginaire des Beaux-Arts, il ne faut point

chercher au-delà du vraisemblable, car toutes les choses humaines ont plus d'une origine. Un signe, comme de se mettre à genoux ou de faire oui de la tête, s'établit par des causes concordantes ; et l'on peut dire que, pour ce qui est institution, ce n'est pas assez d'une cause. Toute histoire se fait par retours, concordances et entrecroisements. Le dessin fut certainement une éciture, mais vraisemblablement aussi une abstraction de la sculpture ; car le dessin est le geste fixé, mais le geste signifie deux choses au moins, l'objet et l'homme ; ainsi le dessin a pu signifier aussi bien une affection qu'un objet ; le signe magique est donc naturellement aussi ancien que le signe descriptif. Pareillement l'architecture a certainement été souvent comme un tracé pour la danse et une cérémonie fixée. Mais l'art du constructeur a pu s'exercer d'abord, selon les cas, dans les huttes ou cavernes, l'utile l'emportant alors sur le signe. C'est pourquoi il suffit d'ordonner les beaux-arts et de les définir d'après la nature humaine telle que nous la connaissons ; c'est le meilleur moyen de rassembler, en chaque sujet, toutes les causes, et chacune selon son importance propre.

Il faut seulement noter ici que le cérémonial a pour fin de remédier aux improvisations déréglées qui caractérisent les passions et même les émotions, et, par là, de fournir un objet en même temps qu'une règle aux jeux d'imagination solitaires, qui vont à l'égarement, même chez les hommes les plus cultivés. Et, selon la nature, cette règle des passions, par l'expression composée, est bien la première, puisque c'est ainsi que tout homme apprend la pensée en même temps que la parole. Et c'est par la pensée commune que chacun arrive à la pensée propre. Hors de l'imitation réglée, et de la sympathie composée qui est politesse, il n'y a point d'humanité à proprement parler, mais bien l'animalité seule, et même sans conscience suivie. Prenons donc

la cérémonie, primitivement et toujours, comme élaboration du souvenir, du sentiment et de la pensée ; en sorte qu'il n'y a point de distinction à faire entre l'expression ou échange des sentiments et la puissance de les éprouver. Ces idées reviendront, mais il fallait les marquer ici, afin d'orienter les réflexions du lecteur, communément trop peu préparé, par la société des livres, à considérer ce qu'il doit aux fêtes publiques et privées et à toutes les espèces de culte.

IX

D'une classification naturelle

D'après ce qui vient d'être dit, deux groupes se dessinent d'eux-mêmes dans la multitude des arts et des œuvres, les arts de société et les arts solitaires, étant bien entendu qu'il n'y a pas d'art solitaire à parler absolument. Toutefois il est clair que le dessin, la sculpture, l'art du potier, l'art du meuble et même un certain genre d'architecture s'expliquent assez par le rapport de l'artisan à la chose, sans le concours direct de l'ordre humain présent. Pour la musique, il est naturel de penser qu'elle est autant et plus concert qu'improvisation solitaire ; une voix toute seule est d'abord trop flexible aux passions, tant que l'instrument ne la soutient pas, ou bien l'accord de tous dans la commune incantation ou vocifération. Autant à dire de la danse et du costume, qui sont d'abord de tous pour tous ; la beauté s'est vue en son vis-à-vis avant de se voir au miroir. Et, pour la poésie et l'éloquence, il est clair qu'elles vont naturellement de l'individu à l'assemblée présente, quoique la poésie

puisse se développer ensuite dans la solitude. L'architecture publique fait liaison entre l'art collectif et l'art solitaire. Mais le livre et la prose se séparent bien clairement des arts collectifs, et définissent de toute façon la culture par l'isolement et dans le silence. Aussi cette art de la prose est le dernier venu.

La structure humaine fournit de plus solides raisons pour une division analogue à celle-ci. Car l'imagination, comme on l'a vu, cherche son objet, et l'objet le plus proche se trouve en nos actions. C'est ainsi que la voix fait entendre aussitôt les paroles ou le chant que l'on voulait imaginer ; ainsi la perception de notre propre voix nous oriente aussitôt, et sans relâche nous conduit ; car c'est la même chose d'attendre le son qui continue le son, ou bien d'être disposé dans son corps de façon à le continuer d'une manière ou d'une autre. Je suis donc spectateur aussi de ma musique.

Un autre secours de l'imagination, aussi prompt et présent que la voix, est, pour le toucher, dans nos gestes et mouvements touchés. Il faut considérer que notre corps en sa position, attitude et effort, nous est continuellement présent, tantôt lié et tantôt délié, tantôt pénible et lourd, tantôt aisé et allègre, et même sans aucun mouvement visible pour d'autres. Ainsi la mimique suit aussitôt l'imagination, ou pour mieux dire l'accompagne, de façon qu'imaginer qu'on fait, et faire ou commencer, sont strictement la même chose. De cette liaison naturelle résultent la mimique, la danse et aussi les artifices du costume, autant qu'ils sont goûtés directement d'après la sécurité, la délivrance et l'audace, si fortement senties alors dans tout le corps.

Le secours pour les yeux est d'autre nature, et toujours objet ; il y a un geste qui dessine la forme pour les yeux, et qui est bien différent de la mimique ; et ce geste, autant qu'il laisse des traces, définit tous les arts plastiques, comme dessin, sculpture, archi-

tecture, toujours selon la matière comme il a été dit. Mais le même rapport se remarque encore ici entre l'inspiration et l'action ; car imaginer et dessiner, imaginer et bâtir, ne sont toujours point deux choses ni deux moments. Et la conception d'un modèle préexistant à la manière d'un fantôme, et traduite par l'exécution, est elle-même imaginaire. Bref, il y a de l'imaginaire dans l'imagination, dont les philosophes ne se défieront jamais assez.

Par ces remarques, les arts se trouvent distribués en trois groupes. Dont le plus naturel et le plus proche du simple instinct est sans doute la mimique et ses variétés, toujours imitative et collective en ses premiers essais ; toute attitude est d'abord de politesse, et commune ; toute expression aussi. Les arts vocaux, ou d'incantation, n'en sont qu'un cas particulier ; toutefois il semble que l'attitude soit réglée un peu avant la voix. Enfin les arts plastiques seraient définis par ce secours que le geste apporte à la vue, surtout lorsqu'il se fixe en une œuvre durable. Parmi lesquels l'architecture est naturellement collective, au moins familiale ; et la sculpture et la peinture ne s'en détachent jamais tout à fait. Le dessin est certainement plus abstrait et plus solitaire. Et l'écriture, qui est le dessin le plus abstrait, définirait, avec le secours de la typographie, le dernier venu et le plus solitaire des arts.

A quoi ne s'oppose point la distinction connue entre les arts en mouvement et les arts en repos, les premiers n'existant que dans le temps et par l'action du corps vivant, les autres laissant des traces durables ou monuments, dans le sens le plus étendu. Mais nous trouverons ici une raison de considérer la poésie, l'éloquence et la musique comme intermédiaires, puisqu'ils se fixent en monuments aussi, quoique ces monuments ne les fassent pas être à proprement parler ; car il reste pourtant moins de la mimique que de la musique, quand

le créateur n'est plus. Notons que toutes ces classifications s'accordent, et déterminent jusqu'au détail l'ordre d'exposition qui convient.

X

Tableau des Beaux-Arts

Enumérons maintenant les arts, grands et petits. Les premiers sont naturellement ceux qui disposent le corps humain selon l'aisance et la puissance, et d'abord pour lui-même. Ce qui caractérise ces arts, c'est que le spectateur n'en peut juger, sinon par une imitation qui le dispose de même, ou bien d'après une tradition qu'il a lui-même éprouvée. Telle est la danse et toutes ses variétés, qui sont la politesse, l'acrobatie, l'escrime, l'équitation, et en général tous les arts qui délivrent de la timidité, de la peur, du vertige et de la honte. Ces arts peuvent être appelés arts du geste, ou encore arts mimiques, parce que l'imitation en est le moyen principal et aussi parce que leur effet, qui dominera ensuite sur tous les arts sans exception, est de déterminer toute l'expression des émotions contre l'effet de la surprise et des passions, toujours ambigu. A ces arts, et principalement à la politesse, se rattache l'art du costume, et les arts subordonnés du tailleur d'habits, du bijoutier et du coiffeur. Et il est à propos, afin d'éclairer tous ces arts ensemble, de faire remarquer qu'ils ne sont qu'accessoirement pour le plaisir du spectateur, mais qu'ils ont essentiellement pour fin le plaisir de l'acteur même, lequel, par l'accord du mécanisme instinctif et de la volonté, sans contrainte de l'un sur l'autre, se trouve être le modèle achevé de

tous les sentiments esthétiques. A ces arts nous pouvons rattacher aussi l'art des armements et l'art héraldique qui comprend tous les emblèmes, et maintient jusque dans les évolutions les plus animées la hiérarchie et la politesse.

Les arts d'incantation, ou arts vocaux, viennent ensuite, qui ont pour fin de régler et composer le cri naturel. Les principaux sont la poésie, l'éloquence, et la musique. Quoique ces arts supposent toujours un art de la danse, c'est-à dire une aisance et un plaisir propres au récitant ou au chanteur, leur caractère propre est qu'ils plaisent déjà comme objet, et que leurs œuvres peuvent être fixées et reproduites, mais sous cette restriction qu'elles n'existent que dans le temps et par une action ininterrompue.

Comme la danse et tout le cérémonial dépendent des ornements et insignes, ainsi la musique dépend des instruments, et c'est par quoi le progrès de ces arts s'appuie sur l'ordre extérieur. L'architecture règle encore mieux tous ces arts, en dessinant d'avance le cortège, les chants et la déclamation. Et dans l'art architectural il faut placer l'art du jardinier, qui est en même temps une peinture naïve, et qui prépare des promenades, des retours, des conversations, ou bien des fêtes et commémorations, enfin tout le cortège des sentiments appris. L'art théâtral rassemble dans l'édifice tous ces arts en mouvement, mais les domine bientôt tous par sa force propre, ou comique ou tragique, ce qui revient à séparer l'acteur du spectateur, et à créer une esthétique des formes, ou beauté des apparences. Tel est le passage des arts dansants aux arts plastiques.

Pour les arts plastiques eux-mêmes, il faut dire que la sculpture et la peinture sont naturellement attachées à l'édifice et même ne s'en séparent point sans péril. De cette liberté des formes immobiles, le dessin témoi-

gne par une audace presque sans matière et par le mouvement retrouvé. C'est le moment aussi où la pensée reprend tous les arts antérieurs sous ses signes abstraits, ce qui annonce l'art de la prose. Tel est l'immense domaine qu'il faut maintenant parcourir.

LIVRE DEUXIÈME

De la danse et de la parure

I

Des danses guerrières

On n'a pas assez dit que les parades militaires agissent par la beauté d'abord sur ceux mêmes qui manœuvrent et défilent. Il est clair que les mouvements bien réglés des masses, avec l'uniformité du costume, sont un des spectacles les plus émouvants. C'est la force humaine même, disciplinée et raisonnable, qui se montre dans ces évolutions. L'art du cavalier est compris dans ces danses, mais veut peut-être un développement propre. Toujours est-il que la vue de cet objet puissant et sage est propre à représenter la société humaine comme un objet sans passions ni désordre. Et il est vrai que la guerre n'est laide et brutale qu'en ceux qui la conduisent de loin. Elle ne tient et ne dure que par cette préparation esthétique ; et c'est par là qu'elle est admirée, encore plus quand les forces extérieures travaillent à rompre la liaison et l'ordre. Mais déjà dans le spectacle militaire, même loin de l'ennemi, les forces vaincues sont assez puissantes, assez présentes, assez viriles dans l'aspect et le costume pour que l'idée de la raison souveraine y apparaisse mieux qu'ailleurs. Toutefois, comme en toute œuvre, l'esprit est dedans, et l'artiste est le vrai spectateur.

L'expérience des actions violentes fait voir assez et trop qu'il y a quelque chose d'égaré et d'informe dans la

puissance humaine déchaînée. L'objet, ici humain, échappe, ce qui fait que l'imagination du spectateur retombe à une fureur pareille. Le plus ancien des arts eut pour fin de reprendre et d'ordonner la fureur, et d'abord dans la foule, où le désordre efface si vite toute pensée. La force guerrière en marche montre, au contraire, un objet bien circonscrit et des mouvements vraiment successifs parce qu'ils sont prévisibles. La matière la moins disciplinable montre la volonté réfléchie seulement. L'homme pense alors son action ; et comme peut-être toutes nos idées et toutes nos affections sont prises de ce vivant tableau, cela aide à comprendre ce redoutable culte et ces sacrifices humains. Il faut penser que cet accord, où la nature improvise selon l'ordre, est esthétique essentiellement, et modèle de beauté comme est la musique, par cet ordre en mouvement, toujours menacé, toujours retrouvé. Cet art est aujourd'hui le seul art populaire peut-être.

Chacun compose ici les autres et soi-même ; cet étrange rapport domine tous les mouvements de manœuvre et de guerre. On a assez remarqué que le guerrier revient plus beau ; de là des jugements décidés dont l'injustice profite trop. Il faut rappeler ici le mot puissant de Vauvenargues : « Le vice fomente la guerre, la vertu combat. » La prose aussi de Vigny revient de la guerre ; on y trouve ce ramassé et ce vif du mouvement humain réglé et contenu, et aussi l'expression de la pudeur virile qui règle ces choses. Il y a une honte de celui qui se trompe et fait manquer une belle manœuvre, qui est du même ordre que la honte de celui qui fuit ; et dans le fond ce qui est honteux dans la fuite c'est le désordre, désordre du tout et désordre de chacun ; de même un ordre porte l'autre. Ce qui fait dire que c'est honteux d'avoir peur, c'est que c'est laid ; disons plutôt que c'est informe, ou que c'est on ne sait quoi ; une déroute n'est rien. Mais une marche, une manœuvre, une

attaque sont quelque chose. Et l'homme est heureux d'être quelque chose et partie de quelque chose. Et en action, non en repos ou spectacle. Aussi il est plaisant de remarquer comme cette parure si naturelle embellit les choses laides et viles, de bas calculs, de lâches ambitions, dès que les discours mêlent tout. C'est pourquoi il faut regarder aux racines et déchausser l'homme avec précaution ; car personne ne pense assez que les racines ressemblent à l'arbre ; ainsi la vertu est comme l'image cachée de l'homme. A ce paquet de muscles tout se termine.

Peut-être faut-il remonter jusqu'à la timidité même pour trouver l'origine du vrai courage. Car ce n'est pas peu de chose que de montrer le corps humain et le visage humain à des yeux humains ; c'est parler haut dans une crypte ; trop de puissance de soi sur les autres, et des autres sur soi ; trop de ricochets. Heureux celui qui développe son action comme une belle guirlande. Ce bonheur est dans toute danse et la danse n'est au fond qu'une politesse, comme les quadrilles le montrent bien. Mais la manœuvre militaire enferme la plus haute politesse, par la force des passions et par l'ordre et la difficulté des actions. Ce contraste est saisissant dans les danses guerrières les plus libres, à condition que l'ordre s'y retrouve. Car l'ordre sans désordre est sans matière ; et qui ne dompte que des idées ne dompte rien ; de là vient qu'en toute chose le beau achève le vrai. Après cela on ne s'étonnera pas que le beau soit comme le roi de la morale ; aussi les Grecs n'avaient-ils pas d'autre mot plus fort que « la convenance » pour désigner ce qui est honorable et même sublime. Ce que la danse des poignards exprime assez. Mais nous venons aux jeux de la force où la foule est immobile et regarde, et cela appartient à d'autres chapitres.

II

De l'art équestre et de quelques autres

Il y a deux parties dans l'art équestre ; une d'utilité, qui vise à conduire la bête, à prévoir ses mouvements et à en garder la direction ; l'autre est de spectacle, aussi bien pour le cavalier. Et cette partie de l'art n'est pas vaine ; ce n'est pas peu de chose que de se sentir assuré, ce qui s'obtient par des jeux et exercices où l'on se plaît à changer l'animal aussi aisément que l'on change son propre corps. Et il n'y a certainement point d'action où les mouvements de l'instinct soient plus directement et continuellement menaçants, puisqu'ils dépendent des sursauts d'un animal puissant et maladroit. Ainsi l'animalité est à la fois séparée de l'homme et jointe étroitement à l'homme, ce qui propose la plus juste image de la volonté et des passions. Avec ce secours pourtant que l'animalité est d'abord sentie comme extérieure, sans cette préparation humiliante qui subordonne tous nos mouvements à une peur intime. Aussi l'improvisation est le propre de cet art, et la grâce y est toujours jointe à la surprise. Il y a donc un plaisir du dresseur, qui est esthétique. Et il y a aussi un plaisir du même genre pour le spectateur, pouvu qu'il soit averti ; autrement il ne connaîtrait ni la difficulté ni le danger de l'action, et il y verrait quelque chose d'artificiel et de laid. Il faut remarquer ici que la vraie élégance, qui est puissance, mais cachée, semble souvent gauche et laide au premier regard. Il s'en faut de beaucoup que l'œil saisisse aussitôt la liaison du cavalier à la bête. En tout art il y a ainsi un

petit effort qu'il faut faire contre la première impression. La même difficulté se retrouvera dans la mimique et dans les danses étudiées, où il arrive que l'on reçoive d'abord une impression pénible. Et cela est propre à cette espèce d'art qui n'est spectacle que par accident, et où l'homme qui danse ou agit est le meilleur juge ; aussi ne faut-il jamais juger de la danse si on ne danse soi-même. Ce genre d'art a pour objet le corps humain, et pour spectateur celui-là même qui danse ou s'exerce.

Cette remarque s'applique à l'art de l'escrime, où l'on discerne aisément l'utile et le beau, quoiqu'ils doivent s'accorder finalement. Il est connu que la meilleure position d'escrimeur, j'entends la plus favorable au départ vif, à la parade, à la feinte a quelque chose de pénible pour le spectateur non éduqué. Il y a donc un art de plaire qui n'est pas l'art véritable, et une escrime de théâtre pour tout dire. Ainsi il y a une ambiguïté au sujet du naturel. Le naturel est changé par l'opinion vulgaire, je veux dire par ce genre de spectacle qui n'est pas confirmé par l'œuvre ; et tel est l'art du comédien, le plus flatteur, le plus facile, le plus faux, et qui veut régir tous les autres. Ainsi le dessin du faucheur, je dis le vrai et beau dessin, n'est pas toujours celui qui plaira au premier instant. On peut prendre pour conventionnelle l'attitude de l'escrimeur et celle du cavalier, comme aussi la pose du cheval, si l'on n'a pas assez regardé, et surtout si l'on n'a joué cette mimique soi-même. Mais distinguons ici deux mimiques, celle qui fait quelque chose, et celle qui ne fait rien qu'exprimer. Le dernier juge c'est la passion, qui doit être vaincue. Ainsi l'amour doit être apaisé après la danse, et la colère après l'escrime, et la peur après l'équitation. Ce qui fait bien voir que l'art n'exprime pas du tout les passions, mais les passions vaincues. Le beau a deux aspects, la puissance et la paix. Le beau cheval n'est fougueux qu'assez pour que la maîtrise se montre ; un

peu de plus et l'art du cavalier périt. Il reste à savoir ce qui subsiste de l'art du peintre, soit qu'il copie un modèle ou l'autre.

III

Des acrobates

Il n'y a pas toujours de la beauté dans les spectacles acrobatiques. Souvent on n'y trouve que l'anxiété ou bien des désirs peu avouables, ou bien le plaisir impur qui vient de ce que l'on considère, étant soi-même à l'abri, mais vieux et faible, le péril d'un être jeune et fort. Dans ces cas-là, si l'acteur n'est ni beau ni laid, et seulement émouvant, le spectateur est bien laid. Mais nous traitons de la beauté acrobatique. Et disons que la puissance, le calme, le tranquille gouvernement de soi dans les actions difficiles et dangereuses ont toujours quelque chose de beau ; le naïf langage dit toujours que le courage est beau, avant de dire qu'il est bon. Cela trouve son application aux jeux du cirque ; car presque toujours l'acrobate cherche encore plutôt à plaire qu'à émouvoir ; c'est là son honneur propre. De là des sourires et des saluts, un peu ridicules si on les prend seuls, parce qu'ils sont étudiés, mais beaux par relation. Il faut toujours que ces danses périlleuses commencent et s'achèvent par le sourire ; et ces grâces d'opéra signifient deux choses au moins ; premièrement une belle réaction, et très sage, contre la peur, contre la maladresse, contre la timidité enfin, et contre la témérité pour tout dire, et cela donne une fière idée de la puissance du corps et de la puissance du vouloir en même temps. Mais deuxièmement ces sourires et ces gestes mesurés et arrondis sont par eux-mêmes une bonne préparation des muscles,

comme sont les saluts compliqués de l'escrimeur avant l'assaut. Ainsi l'acrobate, en se montrant tel qu'il veut paraître, devient ce qu'il veut paraître, et ce rapport, qui définit toutes les vertus, se montre assez dans ces mouvements de ballerine, qui n'ont tout leur sens qu'ici.

Si l'on veut bien considérer que l'acrobate a son imagination pour ennemie, en ce sens précis que tout mouvement passionné le précipite, on trouvera à mieux comprendre, d'après cet art soumis aux conditions les plus impérieuses, comment la beauté, selon une formule célèbre, résulte de l'accord de l'imagination et de l'entendement en leur libre jeu. Ici, par bonne fortune, imagination est strictement jeu des muscles, des poumons, du cœur, comme entendement est mesure des distances et représentation d'effets prochains ; enfin l'erreur est sévèrement punie. Le fond de l'art acrobatique est sans doute qu'une faute ne s'y répare point ; forte leçon pour le plus jeune des arts, qui rature trop. Il faut que l'idée et la nature s'accordent ; et la forme humaine en témoigne par une grâce libre, en des exercices qui feraient trembler.

C'est pourquoi il y a plus de sérieux dans les jeux de cirque que dans les autres genres de théâtre, où le danger n'est jamais véritable. Mais il arrive souvent que le geste de théâtre, qui n'a point ce sens plein et direct, et tourne au langage et à la déclamation, trompe sur les vrais dehors de la vertu. Si un héros souriait à propos, et se parait de grâces, au lieu de se raidir sans nécessité, les acteurs approcheraient du sublime. Aussi n'ont-ils pas peu à apprendre aux spectacles du cirque, et nous de même. Peut-être y a-t-il deux méthodes de dessiner et deux beautés rivales ; car les uns travaillent d'après des modèles formés selon le théâtre ; aussi surprend-on alors le contraste bien risible entre des jeux de force hors de propos et des muscles mal nourris ou faibles ; et qui aura fait cette remarque une fois rira bien des tragédies peintes et des tragédies mimées et parlées. D'autres

considèrent de préférence les acrobates, équilibristes et jongleurs, en qui, tout au contraire, on saisit la force des muscles jointe à la grâce et au naturel. Ainsi il est vrai que le maître de danse est maître de peinture, sculpture et mimique ; mais aussi c'est l'acrobate qui est le vrai maître de danse ; et pour tout dire, la puissance des passions n'est jamais belle ; l'humiliation est laide, l'inquiétude est laide, la colère est laide ; et sans doute la timidité n'est que la crainte d'être laid. Certainement il se fait un échange entre l'acrobate et le public ; car d'un côté il met le spectateur en confiance, mais en retour ce jugement le porte ; il ne se tiendrait point au milieu d'une panique ; un cri le ferait tomber peut-être ; mais aussi il a tellement disposé le public par sa danse arrondie et liée qu'un tel cri ne puisse plus sortir. Ainsi est l'homme du monde dans sa danse propre, sûr d'être agréable aux autres et à lui. Acrobate plus d'une fois, et bon acteur de vraie tragédie ; et c'est où le bon roman prend ses modèles. Ainsi la danse acrobatique se déroule d'un art à l'autre si l'on regarde bien ; et la main qui dessine selon une telle discipline danse encore comme il sera dit. Et ce n'est pas trop de cet applaudissement aux grâces du cirque ; car le fil de fer ne ment point, ni le trapèze.

IV

De la danse amoureuse

Outre que les scènes d'amour, quand elles sont laissées à l'instinct et aux passions, troublent profondément le spectateur, elles sont naturellement inquiétantes pour une femme qui n'est pas folle d'orgueil ou de colère. Mais les signes de l'amour sont plaisants à regarder, pourvu

qu'en éveillant les passions, en même temps ils les composent et les modèrent. L'amour éclaire le visage et apaise par les images de la confiance et du bonheur. Mais de même que ce genre de désir veut être contenu et assuré en vue de la paix familiale, de même, dans les apparences, il est bon que l'animal ne se montre pas trop, et enfin qu'il s'humanise. Car il est vrai qu'il y a de la convention dans l'expression humaine ; et l'on pressent ici tout le prix de la comédie. En bref, l'amour humain ne réussit point sans égards ni précautions, car il vise loin.

Il s'en faut bien que la pudeur s'arrête au sexe féminin et aux gestes de l'amour. Il y a de la pudeur dans la danse guerrière, ainsi qu'on l'a vu. Toutefois, comme l'amour est assujetti finalement aux lois animales, le danger de l'amour libre est plus visible peut-être que le danger de la guerre libre. L'ivresse ici est laide plus encore qu'ailleurs ; c'est pourquoi la décence est aussi ancienne que le crime. Et il faut trouver ici la première raison des costumes, sans lesquels il est bien difficile de soutenir les regards. Il s'y ajoute d'autres raisons, surtout pour la femme, nées de la nécessité de conserver longtemps les signes de la jeunesse. Mais il faut voir que la laideur n'est pas moins dans le désordre des mouvements que dans les signes de l'âge, que ce désordre fait si bien apparaître.

Aussi l'on trouve en tous pays un appareil et une mimique de l'amour. Et la danse villageoise s'explique toute si l'on tient compte de l'intérêt qu'il y a à soumettre les rencontres d'amoureux, et même leurs premières caresses, à l'épreuve du spectacle public ; sans cela il faudrait une frénésie pour vaincre la timidité. De là ces mouvements réglés et habituels, que la musique conduit et rappelle. Jean-Jacques a bien vu que l'amour légitime devait naître là, mais il n'a pas dit assez pourquoi. Après cela les ballets, qui sont comme des modèles de danse,

n'ont plus rien qui étonne. Ajoutons que toute danse, comme gymnastique, délie et apaise. Ainsi il faut dire que toute danse est honnête autant qu'elle est danse ; et, si elle paraît quelquefois assez indécente à l'étranger, il devrait conclure que la danse est bien puissante, puisqu'elle permet beaucoup. Toutefois il est à penser que la danse des salons est moins danse que la danse du village, attendu qu'elle n'occupe point assez ; au lieu que dans un bal de campagne, chacun peut observer les signes de l'attention sérieuse et de la décence la plus sévère. De quoi s'affranchissent mieux les œuvres peintes et surtout sculptées ; car il est assez clair qu'il n'y a point tant d'impudence dans une statue que dans une danseuse. Pour expliquer ces nuances, je reviendrais volontiers à mes artistes de cirque, toujours si naturellement pudiques, malgré le costume libre. Disons, pour terminer là-dessus, qu'il y a de la pureté toujours dans le sourire, puisqu'il représente le remède aux émotions vives et le signe humain par excellence. Maintenant l'on voit assez que les politesses sont une danse simplifiée ou un souvenir de danse ; ainsi la vraie pudeur n'est point la honte, mais tout au contraire un art composé contre la honte. Si la prudence est peur, elle n'est plus prudence.

V

De la danse religieuse

Les gens passionnés refusent toujours de croire que l'attitude et le mouvement convenablement réglés modèrent même les passions les plus violentes, et finissent par les apaiser toutes. Notre pouvoir est pourtant là ; car c'est directement sur nos actions musculaires que

s'exerce notre vouloir, sans aucun intermédiaire, et sans aucun obstacle intérieur ; mais, en revanche, nous ne pouvons rien par la pensée seule contre les orages musculaires ; ici il faut que la pensée suive, et que la colère de l'âme exprime seulement la colère du corps, ce que signifie clairement ce beau mot, la passion. C'est pourquoi l'idée si simple de desserrer les dents et les poings, de baisser la tête, d'incliner le corps, de plier les genoux, de mimer enfin contre la colère, n'est jamais reçue directement. La religion enferme plus d'un secret, mais elle consiste principalement dans ces ruses traditionnelles par lesquelles l'animal passionné est occupé d'abord, et apaisé bientôt jusque dans son âme, par la vertu de la danse.

Qu'il y ait des danses religieuses en certains pays, c'est un avertissement de mieux considérer les cérémonies de chez nous, les attitudes réglées, les silences, les paroles rythmées, les chants, les politesses, les processions. Il y a certainement dans la religion quelque décret libre, un jugement qui choisit, une sorte de serment aussi; ce sont les trésors du temple. Mais un autre genre de foi, qu'il vaut mieux appeler croyance, vient plutôt par les effets. Il est commun et aisément explicable qu'une âme pleine de colère, d'amertume ou de désespoir se trouve déliée par la vertu des cérémonies et des politesses ; car tout mouvement vif ferait scandale dans ce jeu sacré. Ainsi le tragédien est pris par son rôle et conduit à éprouver la clémence, le pardon, le renoncement ; la consolation va du dehors au dedans, et l'apaisement d'abord, par cette attention de tous, par ce concert, par ces mouvements pleins de précaution. De là l'idée d'un dieu extérieur, sensible au toucher. L'expérience religieuse est assez riche, mais il faut la lire d'après une idée directrice ; je vous propose celle-là.

La religion ainsi considérée est donc un art véritable, et bien mieux l'art par excellence, si l'on regarde bien :

car les autres arts ne visent pas aussi droit, mais tous vont à nous délivrer des passions, comme Aristote l'a fait entendre de la tragédie, sans qu'il se soit trouvé assez de commentateurs pour tirer tout à fait l'idée hors de l'image. Tout art viserait donc à disposer le corps humain selon la sagesse, entendez selon la raison ou selon la paix ; mais non pas tous directement ; car les uns disposent le corps d'après des objets composés qui agissent sur les sens, comme musique, peinture, ornements, édifices ; les autres, dont nous traitons maintenant, règlent directement les mouvements du corps, en vue d'un plaisir déterminé ; mais déjà il serait bien difficile d'expliquer les rites de la danse frivole, et le plaisir qui en résulte, sans découvrir le secret du maître à danser, que lui-même ignore. Le secret du prêtre n'est que dans les moyens, car il vise le salut des âmes, et il l'annonce. Ainsi le plaisir n'est plus la fin. Et pourtant qui oserait dire que la danse religieuse n'est pas celle qui plaît le plus ? Mais il faut s'y mettre. Et il n'y a rien de plus niais, au-dehors et au-dedans, que celui qui regarde danser.

VI

Du costume

Il est assez clair que le costume change les attitudes et les mouvements, toujours en les réglant et modérant. Cela est visible surtout dans les costumes d'apparat ; il suffit de citer les chapes, les manteaux de couronnement et l'ancien hausse-col des militaires. Le costume de religion vise à donner au corps l'immobilité sans contracture, ce qui se connaît principalement aux épaules, aux bras, à la tête ; la chape s'oppose à ces mouvements

de tête en arrière, qui déplacent l'attention et permettent l'arrogance ; chacun comprend que la démarche et les moindres gestes dépendent de ces conditions imposées à la tête, aux épaules, aux bras. Observez que la messe diffère des vêpres ; l'officiant de la messe a plus de carrure, plus de mouvement et plus d'autorité ; c'est la prière du matin continuée. Les vêpres sont déjà prière du soir, retour sur soi, méditation vers soi et vers la terre, préparation au repos. Il y a certes un art de porter le costume ; mais le costume aussi porte l'homme.

Le manteau de cour, surtout royal, permet plus d'autorité, et une majesté plus active. Mais ici encore les mouvements brusques sont rendus impossibles, par ces draperies compliquées, lourdes, par cette queue et la suite des porteurs de queue. Un page est vêtu autrement ; son rôle est dans le simple, le vif, le silencieux. Il suffit d'indiquer, pour le militaire, que les costumes de tradition visent à le redresser, ce qui exclut la peur et la fuite ; et c'est assez de voir le costume guerrier de ces temps-ci pour comparer une guerre à l'autre. Encore est-il que le casque donne une assurance, et ramène les yeux à la terre. Pour terminer sur le costume masculin, disons que les parties qui importent sont la coiffure et le col, qui règlent les mouvements et le port de la tête ; les manches qui écartent ou rassemblent les épaules, en délivrant les bras plus ou moins ; la ceinture enfin, qui importe tant pour les pensées d'estomac ; on voudrait dessiner ici un homme qui respire du ventre, et le même homme, serré au ventre et respirant des épaules ; ce sont deux rôles, et de bonne foi. Nous dirons que le siège, le lit, un parquet ciré, peuvent régler les pensées en réglant les passions : mais le vêtement se plie mieux. On voit pourquoi l'homme s'habille, et que ce n'est pas seulement contre le froid ; ou bien, si c'est simplement contre le froid vous avez un autre homme, plus simple.

Il y a trop à dire sur le costume féminin. Il est plus compliqué et plus tyrannique, parce qu'ici les passions sont plus vives et plus changeantes. La première chose à remarquer est qu'il soutient d'abord ; et la deuxième est qu'il s'attache de plus près à la personne ; ce n'est pas tant la cérémonie que la mode qui règle le costume féminin ; mais la mode veut être considérée à part. En dehors de la mode, toute femme a ses heures et ses jours, qui sont définis par le costume. Ainsi la variété de l'expression animale, qui ferait naître des orages d'émotions indéterminés, fait place à des phases mieux définies. Il faut dire qu'une femme convenablement habillée ressemble déjà à un portrait ; et certes, on peut attendre beaucoup d'un portrait, et deviner presque sans fin, mais par un progrès assuré, et en quelque sorte dans une direction invariable, le type servant de cadre ou de repère, comme il faut toujours. Par exemple la frivolité à l'état libre étonne un moment, rompt et détourne ; c'est pourquoi les sentiments se développent peu, et toujours en sauvagerie, à l'égard d'une femme qui n'a qu'un costume ; car le naturel est trop riche, et simplifie trop, et noie ; il reste l'instinct et l'inquiétude ; au lieu que la frivolité en costume de bal prend de la forme et du style ; c'est un thème pour tous les sentiments. La beauté de l'expression est à ce prix. Les figures nues signifient peu, si elles ne sont soumises à quelque autre style. A bien regarder, le costume étudié et paré de la femme a pour effet principal de ramener l'attention sur le visage et sur les parties du corps qui traduisent les mouvements de la respiration et du cœur ; c'est prendre le désir à ses propres ruses et toujours le détourner vers les parties nobles. Cette importance du visage est un effet de l'art de plaire quand l'art de plaire est vraiment un art ; et le costume y est tout à fait nécessaire. Cette sorte d'armure dispose comme il faut pour la cérémonie en s'opposant principalement à cette

respiration vers le bas qui donne importance aux fonctions purement biologiques toujours promptes à dominer sur les sentiments, chez la femme surtout. Ainsi le cœur est réellement rapproché de l'esprit, en même temps que l'attention, toujours ramenée au visage, invite à l'échange des signes abstraits. Ces précautions ne sont jamais vaines ; et toute liberté du costume, même sans indécence, donnera toujours aux opinions quelque violence animale, ce qui, par la politesse, conduit au bavardage purement mécanique. Dont témoigne, par opposition, cette constitution thoracique ou athlétique, commune chez les artistes, et qui est si favorable à l'expression, par l'union du sentiment et de la pensée. Au reste remarquez que le mouvement de hausser les épaules exprime que l'on se retire des petites misères ; et c'est ce que le costume de cérémonie, surtout chez la femme, dessine déjà. On remarquera enfin que le rouge et la poudre, de même que les ornements plus primitifs, comme tatouages ou plumes, ont pour effet de dissimuler et d'affaiblir la plupart des mouvements de la physionomie, sans compter qu'ils obligent aussi à les retenir ; ainsi naît l'expression, toujours composée. L'art du portrait se meut et cherche en partant de là. Mais en voilà assez sur le costume ; ces idées n'ont rien d'obscur dès qu'elles sont dans leur place.

VII

De la mode

En dehors des circonstances de climat et de saison, la mode est soumise à des conditions extérieures, comme sont les inventions des marchands, la vanité des riches,

l'imitation et la coutume ; et toutes ces causes réunies ne peuvent faire que la mode soit belle. Mais ces conditions, auxquelles personne n'échappe tout à fait, sont comme la matière de cet art de s'habiller, si étroitement lié à l'art de se présenter, de parler, de danser, de se poser et d'attendre. Et la mode, considérée de l'extérieur, s'étend aussi jusqu'à ces arts-là ; il y a une mode pour saluer, pour donner la main. Mais, comme il y a pourtant une raison de préférer la vraie majesté à la fausse, et la vraie politesse à la fausse, il y a aussi des causes principales qui font que la mode participe toujours à la beauté et l'exprime souvent. Déjà l'uniformité est belle, puisque tout mouvement lâché est étrange et en même temps laid. Celui qui s'écarte de l'ordinaire par le costume ne fait autre chose que multiplier, par cela seul, des signes qui ne signifient rien. Chacun a connu de ces entêtés qui résistent à la mode ; et il est clair que leur pensée est principalement occupée de l'effet qu'ils produisent, avec leurs chapeaux de l'autre siècle, soit qu'ils soient fiers d'attirer l'attention, soit qu'ils craignent le ridicule. De là une honte ou une impudence en eux, et autour d'eux une honte, qui vont au laid.

Une autre condition de la mode, et mieux déterminante, est qu'elle vise toujours à diminuer aux yeux les disgrâces de la nature ou les offenses de l'âge. Et, comme il n'est point poli d'avouer que l'on remarque l'âge ou les disgrâces, il n'est point poli non plus de les trop montrer. Mais ce serait encore trop les montrer que les cacher trop. L'art de s'habiller facilite les passages, ou bien couvre les faiblesses d'un moment ; on comprend d'après cela les finesses de la parure, et les fautes de goût aussi. Une jeune fille qui met de la poudre avec mesure est polie à l'égard d'une sœur aînée, et sa jeune sœur lui rendra la politesse. Au temps où les hommes se paraient, la perruque était une politesse de

tous à l'égard de ceux qui ne pouvaient se passer de perruque.

Il faut dire aussi que la mode efface un peu les différences et nous préserve de jeter au visage des autres quelque caractère trop marqué. Le peintre pourra s'y risquer peut-être ; le langage du portrait permet beaucoup ; mais le portrait vivant exige plus de décence. Un caractère se découvre à qui le cherche, mais ne point s'offrir à un homme occupé d'autre chose et qui ne regarde que du coin de l'œil. D'où l'on a tiré qu'il y a quelque chose d'ordinaire dans un beau visage ; la beauté de l'espèce est alors comme un chemin qui conduit à reconnaître la beauté individuelle, en conformité avec cette loi de toutes nos connaissances, que le tracé simple et commun peut seul porter les différences et en faire des pensées. Comme un bon chanteur arrive à émouvoir sans détonner, de même un beau visage garde toujours la forme humaine. Ainsi se trouve expliqué un paradoxe assez piquant, c'est que les figures très expressives n'expriment rien. Mais cette idée est trop métaphysique peut-être ; ne la séparez point de l'observation.

Ce qu'il y a d'esthétique dans la mode, c'est une sécurité et une grâce qu'elle donne, par l'assurance de ne pas accrocher l'attention. L'impudence est laide par l'égarement ; je veux dire que l'impudent, qui provoque l'attention, est forcé d'y répondre par des regards, des gestes, des sourires qui n'ont point de sens, qui ne sont point composés, qui vont même au-delà de l'extravagance d'esprit, si ce n'est dans la folie. L'air sot n'est que dans cette déroute de l'expression humaine, évidemment déterminée par l'extérieur et nullement gouvernée. Il y a une ressemblance entre ce langage des signes, précédant alors toute pensée et tout sentiment, et la conversation d'un sot qui parle plus vite qu'il ne pense. Il faut une assurance déjà pour improviser sans risques,

et c'est en quoi les lieux communs sont utiles, car il faut d'abord essayer les signes. La mode joue le rôle des lieux communs pour les signes non parlés ; le corps et même le visage s'y trouvent abrités et cachés ; le sentiment est libre, et la nature individuelle peut s'exprimer, et se saisit elle-même par là. Tout est paradoxe dans la nature humaine, tant que l'on n'a pas remarqué que la pensée est commune, et que ce qui n'est point du tout pensé n'est même pas senti. L'extravagant ne sait pas lui-même ce qu'il éprouve. La poésie arrive aux nuances par le langage commun, non autrement ; et c'est par la poésie, trésor commun, que chacun connaît ce qu'il sent. En bref, différence suppose ressemblance d'abord. Etre à la mode, c'est donc savoir une langue. Aussi les négligences du costume entraînent toujours, même chez les hommes supérieurs, une négligence des sentiments qui complète le caractère bohème, toujours ambigu même dans la joie ou la tritesse marquées. C'est pourquoi on se moque assez sottement des soucis et de la gêne que la mode impose ; on ne compte pas la précieuse liberté, le sentiment d'être soi, l'intimité avec soi qui résultent aussitôt d'un costume convenable à l'âge, à l'heure et au milieu humain. On dit trop vite qu'une femme devrait se montrer à son avantage sans s'inquiéter de la mode ; mais c'est ce qui n'est point possible, parce que le plus petit scandale déforme les traits. Donc, quelle que soit la mode, elle embellit, et par là est embellie.

Enfin la mode est soumise aux conditions du costume ; et remarquez que le costume contribue toujours à cette retenue sans laquelle il n'y a pas d'expression, j'entends naturellement expression de chaque être par lui-même, non expression d'autre chose. Nous touchons ici un des secrets de l'art, et un des points disputés. Il faut choisir ; les essais décideront de l'idée. Posons donc que l'action n'est point l'expression, et que la

nature ne s'exprime nullement dans la liberté animale. L'artiste chante et ne crie point ; le poète parle, au lieu de soupirer et de gémir. Et les plus puissants arts d'expression laissent le mouvement ; aussi peut-être l'écueil de la peinture et de la sculpture est-il de trop chercher le mouvement. Il n'y a point une échelle de beauté entre les œuvres qui ont un sens d'imagerie comme la création de l'homme de la Sixtine, et les autres figures endormies ou songeuses. Mais saisissons déjà au sujet du vêtement et de la mode, et enfin de l'ornement du corps, cette étrange séparation entre l'expression et le mouvement. Sans doute le mouvement libre exprime trop, ou plutôt exprime tout sans choisir, aussi bien les actions extérieures qui nous déterminent, aussi bien les émotions passagères, au sujet desquelles il n'y a rien à chercher ni à deviner. La mère qui tient et l'enfant tenu expriment au contraire beaucoup. Le Protée enchaîné, c'est l'homme habillé. Autrement il faudrait dire que l'homme ivre est le meilleur acteur ; mais il s'en faut de beaucoup. Et l'on découvre ici toutes sortes de règles, pour la déclamation, pour la musique, et même pour l'architecture ; mais le costume nous les montre mieux, et la mode encore mieux, parce qu'elle enchaîne davantage. La pudeur, en toutes choses conduit à l'expression. Qui se recueille rayonne. Et le vrai geste est vers le dedans, disons mieux, vers le repos du corps, qui seul parle. A bien regarder, il n'y a que la pudeur qui s'exprime ; l'impudence ne révèle rien de vrai. Enfin penser n'est pas crier. C'est peut-être le serré de la vraie prose et des plus beaux vers qui illustre le mieux la vertu du costume. Comprend-on maintenant que la mode aille si naturellement au style ?

VIII

De la parure

Il est clair qu'un équilibriste ne peut se permettre aucun mouvement de surprise ou de passion. Une femme parée ressemble assez à un équilibriste. L'édifice des cheveux, les pendants d'oreilles, les colliers et médaillons, l'avertissent de mesurer et d'enchaîner ses mouvements ; j'ajoute que, par leur contact familier, ils conseillent et arrêtent. Un des effets du vêtement est de rendre le corps plus présent et plus sensible à lui-même par des perceptions de la peau. Les parures seraient une espèce de vêtement pour les parties découvertes ; et c'est une raison des bagues aux mains.

D'autres raisons expliquent les bijoux scintillants ; car le regard est ainsi détourné de certaines petites rides à l'attache de l'oreille, au cou, au poignet, qui révèlent trop l'âge ; et la peau se trouve veloutée par ce voisinage et par ce contraste. Une voilette est plus visiblement une sorte d'écran aussi ; mais toutes les parures sont des voilettes. Et peut-être s'agit-il moins de masquer l'âge que d'atténuer les effets fugitifs d'un chagrin ou d'un malaise. L'expérience fait voir que l'échange des petites peines fait une mauvaise société ; et c'est presque indiscret de se montrer pâle ou rouge selon les digestions. On dira là-dessus qu'il est indiscret aussi de le remarquer ; mais c'est un effort désagréable que de ne pas le remarquer. En bref il est beau d'offrir à ses semblables un visage invariable et imperturbable, sensible seulement à ce qu'il veut entendre.

Je reviens une fois de plus à une idée de première

importance qui deviendra peu à peu familière. La franchise n'est pas de se laisser aller à tous les mouvements qui peuvent être pris pour signe. On pleure pour un moucheron dans l'œil ; on pleure aussi malgré soi pour d'autres causes ; on rougit souvent sans savoir pourquoi, et de plus en plus à mesure que l'on y pense. L'attention s'exerce en vain là-dessus, et le vrai observateur voudrait écarter ces mouvements de l'instinct, toujours dominés par les circonstances extérieures ; ce sont des lettres mêlées, n'essayez pas de lire. Un homme qui a froid se frotte les mains comme s'il était content. La timidité, naturelle à tous, complique encore les choses, par un souci de réparer, et de corriger ces vains messages qui jettent les assistants dans l'inquiétude. Il ne faut qu'un timide pour troubler une réunion d'hommes et de femmes. On comprend déjà que la politesse domine tous les arts dont le corps humain est la matière.

Beaucoup désespèrent d'être jugés selon ce qu'ils sont ; cela vient de ce que la nature animale tend ses signes et ses tromperies entre lui et les autres. Si l'on veut dire ce que l'on pense, il ne faut pas dire tout ce qui vient. Pareillement si l'on veut paraître soi, il faut réduire d'abord les apparences et les composer à la fois selon la coutume et selon l'équilibre ; après quoi ce n'est pas un singe mais un homme qui s'avance.

Et l'image naturelle de la femme lui est peut-être plus étrangère encore, parce qu'elle est moins forte, moins assise, moins soutenue. Il faut donc que cette femme soit parée, pour que vous saisissiez les vrais signes. A mesure qu'elle est moins parée, moins soutenue, moins vêtue, elle vous est plus étrangère, et à elle-même aussi.

IX

De la politesse

On commence peut-être à apercevoir que la civilisation se reconnaît à ce calme du visage et du corps, qui s'oppose si bien à l'agitation des enfants, lorsqu'ils font des mines par timidité. Et songez qu'il n'est pas poli de rire, si l'on ne sait pas ou si l'on ne peut pas dire de quoi l'on rit. Ici nous saisissons la vraie politesse, qui est bien loin de flatterie et bassesse, et qui consiste à ne dire que ce que l'on dit et à n'exprimer que ce que l'on veut. Montrer de l'étonnement malgré soi, de la pitié malgré soi, de la gaieté malgré soi, c'est toujours impoli. Mais exprimer sans ressentir, ce qui est maladresse, gaucherie ou comme on voudra dire, ce n'est pas moins impoli ; tels sont les rires à contresens et la rougeur sans raison. Le timide est celui qui connaît ces improvisations et qui en redoute les effets ; mais il tombe dans la faute contraire ; et, dans tous les cas, il montre au-dehors cette lutte contre soi, et d'autant mieux qu'il veut la cacher. De toute façon la politesse est donc une maîtrise de soi, qui n'exclut ni la force, ni l'insolence, ni même l'outrage, car ce qui est volontaire n'est pas impoli, mais bon ou méchant.

J'ai assez expliqué qu'il y a un art de vivre, où la politesse bien comprise est presque tout et même tout. Que cet art de vivre soit un art au sens plein du mot, c'est ce qui est maintenant assez visible. L'homme n'est objet de repos, si l'on peut dire, que s'il est poli ; mais aussi c'est par là qu'il arrive à toute la beauté qui lui est possible ; et, au contraire, la grimace,

les sourires niais, les tics, les plis qui n'expriment rien de durable, enlaidissent les visages qui seraient, au repos, les plus agréables. Nous viendrons à traiter de la beauté du corps humain ; il faut dire déjà qu'il y a des genres de visage et des genres de structure pour chacun desquels il existe un équilibre qui est sa beauté propre. Assurément les signes de l'âge ne déplaisent point autant que les plis marqués par les passions. Mais il faut dire aussi que ces traces résultent des émotions non exprimées, car les passions à vrai dire ne naissent que d'une interprétation des signes de soi que l'on croit donner ; la haine, par exemple, n'est qu'une indulgence à la colère. Quelques explications sont ici nécessaires.

Il n'est pas vrai que notre premier mouvement, action, signe ou tumulte intérieur, nous renseigne bien sur nos véritables opinions. L'humeur ne mesure pas l'injure. Cette proposition si simple est pourtant toujours oubliée, et voici pourquoi. Nos premiers signes entrent dans l'événement et le font aller de façon à nous donner raison, si l'on peut dire, à la fin ; car, si je riposte seulement par geste à une remarque un peu blessante, je fais naître la guerre, et tout ce que je supposais devient vrai : mais si je m'abstiens de tout signe, ce qui est politesse, mon opinion sera tout à fait autre. La pensée consiste toujours en un jugement différé, en un doute sur les apparences ; c'est par là qu'un visage tranquille se montre plus vrai ; et c'est cette défense de soi qui conserve la vraie jeunesse. Ainsi il n'y a point de mensonge dans la politesse ; car ce que je montre par impolitesse ce n'est point moi, c'est un animal inquiet, tremblant, brutal. On dit énergiquement : « Quelle mouche vous pique ? » et cela exprime bien l'empire que les menues choses ont trop souvent sur notre humeur, et même la poussière. Un rayon de soleil rassemble vos sourcils, et vous voilà en Jupiter tonnant si vous n'y prenez

garde. Certes celui qui m'épargne ces vaines recherches sur les mouvements de sa peau ne me cache rien qui vaille. Le vrai peintre chasse un autre gibier.

X

De l'aisance et de la grâce

La timidité est le mal de tous, sans exception, quoiqu'on ne l'avoue guère. Et toutes les fois que l'on se trouve hors des chemins de la politesse, comme est l'orateur, l'acteur, le candidat, le mal va jusqu'à la révolution d'entrailles. Ce fait si connu donne la mesure de la puissance des passions ; car en voilà une qui est presque sans objet, mais qui se suffit à elle-même, et qui s'augmente par ses propres effets et par ses propres signes. L'assurance est un effet de volonté qui supprime les effets extérieurs de cette passion, et même les pensées qu'elle fait naître, et il n'y a point de beauté sans assurance. Mais l'aisance et la grâce sont plus belles. Stendhal dit bien de Madame de Rénal : « Cette démarche qu'elle avait quand elle était loin du regard des hommes. » Il y a une grâce de l'enfant qui fait connaître que c'est sa mère qui le tient ; cette sûreté sans effort est rare. Il fallait à cette femme de beaux jardins bien clos ; toutefois d'autres hommes peut-être auraient pu la voir ainsi sans la surprendre. La grâce exprime donc toujours un rapport de société ; c'est pourquoi la grâce dans un portrait dit beaucoup. La grâce est une conversation muette, apprêtée et libre, où les surprises ne sont que de jeu. Le difficile, on le comprend, est de ne pas aller jusqu'à la grâce niaise ou vide, ce qui ressemble

à parler sans rien dire de peur de choquer. Il faut toujours de la force dans la grâce, et, si l'on peut, de la profondeur. Ce qui est hors de doute c'est qu'il n'y a point de profondeur sans la grâce en soi et autour. C'est ici comme à l'escrime, où la plus petite contracture ralentit. L'art d'aimer suppose cette grâce-là ; et les amitiés qui en sont privées ont toujours quelque chose d'aride. La grâce est donc une confiance échangée, comme entre les gymnastes qui comptent l'un sur l'autre. L'aisance va moins loin que la grâce ; elle affirme plus et donne moins ; il se peut même que l'aisance effraye le timide, ce que la grâce ne fait jamais.

Le sourire fait partie de la grâce ; mais non pas le sourire voulu, qui n'est qu'un expédient de sagesse, et qui précède la paix du corps. Le sourire de la grâce suit au contraire la paix du corps ; il l'exprime ; il monte, si l'on peut dire, du corps au visage, au lieu que l'autre essaie de descendre. Un des effets de l'amour plein, c'est la grâce pleine ; mais aussi la grâce est un échange, et la joie d'avoir ainsi reçu et rendu est la plus durable des joies, ce que le mot grâce exprime très bien par son triple sens. Mais disons qu'on peut avoir de la grâce seul, pourvu que les choses s'y prêtent ; non pourtant dans la nature brute, et c'est en cela que la beauté des édifices, du mobilier et de la musique est liée à la grâce humaine. Enfin, pour tout dire là-dessus, il y a une faiblesse aussi dans la grâce, car il faut que l'on sente qu'un rien la trouble ; ce n'est que le sommeil des passions. C'est pourquoi il n'y a point de grâce achevée sans une santé forte ; et c'est en ce sens que les signes des passions toutes prêtes sont aussi une partie de la beauté.

XI

De la beauté du corps humain

Il faut négliger maintenant la parure, et, ce qui est plus difficile, oublier ce genre de beauté que le dessin et la peinture peuvent donner quelquefois à l'image d'un corps fatigué, difforme ou grimaçant ; surtout il faut écarter ces souvenirs de grâce ou d'expression qui attachent ou ravissent. Il faut dire ce qui peut plaire dans le corps humain quand il ne pense pas à plaire et qu'il s'offre au naturel, sans savoir même qu'on l'observe. Chose remarquable, tout ce qui serait séduisant dans l'échange des impressions est choquant à l'état de repos ; et c'est peut-être l'idée la plus satisfaisante à suivre si l'on veut comprendre ce que c'est qu'un beau visage. Le signe de l'attention n'est pas laid par lui-même, mais, s'il reste, il est laid parce qu'il inquiète, par un besoin de correspondre, et par l'absence d'objet. Un beau visage annonce le calme de toutes choses, même dans le désordre passager ; mais il faut pouvoir ne rien exprimer que ce que l'on veut, en tout cas ne rien exprimer sans raison, donc pouvoir revenir au repos ; et c'est ce que certaines figures ne peuvent point. Les uns expriment l'étonnement, les autres la finesse et la ruse, d'autres une prétention ou un scrupule, même quand ils dorment. Le beau dont nous parlons ici est donc dans une forme qui par elle-même n'exprime rien.

Il y a un préjugé assez fort contre cette idée-là. Mais pourtant examinez. Le visage humain est un

miroir des choses bien émouvant à considérer, et qui nous tire de la contemplation dès qu'il annonce quelque objet nouveau. C'est pourquoi la vue d'un visage toujours expressif jette dans une recherche sans fin. Donc, soit que le visage ait naturellement un pli, soit qu'il le prenne volontairement, il nous émeut d'une autre manière, bien loin de nous donner cette sécurité et délivrance qui sont l'effet des belles formes. Cette remarque conduit assez loin. Car la sagesse consiste principalement à ne point trop croire à ses propres mouvements ; et comme on ne doit point laisser les événements façonner son caractère, aussi ne faut-il point que le milieu extérieur sculpte à jamais notre face ; et les beaux visages sont comme des preuves de cette puissance d'oublier et de s'oublier. Je doute qu'on puisse citer un beau visage où l'on ne lise cette absence de préjugé, ce pardon à toutes choses et à soi, cette jeunesse enfin toujours jeune, qui vient de ce qu'on ne joue aucun personnage. Et l'homme n'est point fait pour vivre d'après le dehors. L'expérience marque aussi ses rides, et cela fait pitié ; au lieu que la beauté a toujours quelque chose de naïf, signe certain de la puissance intérieure. Est-il rien de plus sot qu'un homme qui marque de l'orgueil toujours ? L'homme véritable en montrera, ou bien de la colère, ou bien du mépris, si l'occasion le veut; aussi bien l'un que l'autre, sans aucun commencement ni préjugé de l'un ni de l'autre. Même dans le visage féminin, cette attente reposée a de la majesté et de la force. Au contraire, quelque considération que l'on ait pour un caractère, nous n'y trouverons jamais un homme, mais une situation toujours. Hélas, la beauté alors est loin ; le pli des affaires, grandes ou petites, la déshonore. Observez que, d'un beau visage, vous ne pouvez jamais dire quel métier il fait. Et dans les tempêtes des choses comme dans lestem pêtes humaines,

le retour de la beauté est sublime, parce quelle signifie alors directement une puissance d'un autre ordre, et un dieu au-dedans. C'est pourquoi l'image d'un dieu est belle ; et cela suffit.

On voit que la beauté est proprement jeune, et en un sens toujours jeune. Mais il est trop clair que l'âge et la maladie l'altèrent toujours un peu, et souvent beaucoup. Un ulcère est laid ; la pâleur maladive est laide ; mais la beauté y peut revenir toujours par éclairs, si la force intérieure arrive à l'oubli d'un instant. Félicité des Touches fut plus belle qu'en ses plus beaux jours lorsqu'elle forma cette idée souveraine qui devait la conduire au couvent.

Sur la beauté du corps nu, il y a peu à dire, parce que ce spectacle est trop émouvant. Mais sans doute, chez ceux qui ont dominé ces impressions, s'il y en a qui le puissent, la jeunesse, l'équilibre et la disposition à tout mouvement s'affirment assez dans le repos ; en revanche les misères de l'âge sont trop visibles.

Au reste, ce qu'il y a à dire sur le nu, à ce moment de l'analyse, c'est qu'il efface naturellement cette expression du visage qui résulte de cérémonie et de société. Les relations de simple force dominent aussitôt. Ce serait l'homme en solitude, sans autre pensée que ses actions, ce qui exclut tout spectateur. Aussi le nu vivant est-il toujours un spectacle scandaleux. L'occasion est favorable pourtant de dire ce que les autres arts pourront exprimer par le nu, à savoir l'action certainement, et la pensée peut-être, mais nullement le sentiment, toujours lié au costume et à l'échange des signes. Ce que la mère vêtue et l'enfant nu, en leur société, représentent à merveille.

LIVRE TROISIÈME

De la poésie et de l'éloquence

I

Du langage parlé

Le gémissement, le râle, le cri, avec toutes les nuances de l'aigu et du grave et du décroissant, du continu et du saccadé, émeuvent encore bien plus que les gestes et que les mouvements du visage ; car l'oreille est soupçonneuse étant un sens de nuit. Le langage parlé, si on l'écoute bien, apparaît comme une suite de gémissements, de râles et de cris, réglés uniformément pour le principal, et néanmoins presque toujours inquiétants, par l'indétermination de ce qui va suivre. Il est clair que bien parler suppose une discipline, une uniformité plus grande, et une juste intonation, entendez surtout mesurée, comme le mot juste le dit si bien. Même hors des passions, il arrive presque toujours que la voix naturelle, trop pressée, et mal réglée par gymnastique, s'élève à l'aigu par une contracture du larynx ; et c'est encore un bel exemple d'excitation sans objet aucun, qui conduit souvent à la colère ; on sait que les prétextes ne manquent jamais. Il y a donc toujours quelque chose de menaçant dans la parole naturelle, et il faut une préparation assez savante pour que le premier mot ne choque point. On ne fait pas assez attention à ces petites causes, qui entretiennent une espèce de guerre sourde, surtout dans les sociétés où l'on croit trop que l'affection dispense d'avoir égard. Je n'insiste pas sur les criailleries,

qui sont l'effet inévitable de l'intonation mal réglée. La plupart des hommes s'échauffent en discutant, parce qu'ils posent mal la voix et précipitent les mots. Il faut noter aussi que la perspective des mots à dire change les mots qu'on dit, absolument comme le mouvement qu'on veut faire ensuite trouble celui qu'on fait. Ces remarques font voir la nécessité de politesse où l'on est toujours de régler l'intonation et le débit, de ménager la respiration et le repos, et enfin de distribuer régulièrement la parole le long du temps, de façon à protéger l'auditeur contre la surprise et l'état d'anxiété qui en résulte. Aussi faut-il dire que tout ce qui est artificiel dans la parole, comme retour des mêmes sons, imitation de soi-même, balancement, symétrie, plaît naturellement. On voit par quels procédés, moins variés qu'il ne semble d'abord, on est arrivé, dans tous les pays et dans tous les temps, à des méthodes de bien parler qui sont poésie et éloquence.

D'autres conditions s'ajoutent à celles-là. Le langage mesuré est surtout nécessaire lorsque l'on veut se faire entendre d'une foule ; il faut d'abord ménager ses forces, chercher des repos et des compensations, enfin annoncer beaucoup et répéter beaucoup. Nous jugeons mal de l'éloquence et surtout de la poésie si nous en jugeons par la lecture et en solitude. Enfin la poésie se distingue de l'éloquence en ce qu'elle improvise moins et plaît sans fin par une même combinaison de paroles ; et l'éloquence n'est peut-être qu'une sorte de poésie improvisée. L'une et l'autre consistent en une suite de signes vocaux, mesurés et balancés, de façon à soulager l'attention, à ménager les forces, et à dépouiller la voix humaine des passions réelles qu'elle exprime si naturellement et du reste si mal. Cette remarque étonnera moins le lecteur s'il a réfléchi à ce que c'est qu'exprimer ; j'ajoute, pour éclairer encore cette idée-là, qu'il n'est pas rare que l'on trouve la meilleure expression d'un

sentiment intime, et tout à fait sincère, dans un poème vieux de mille ans. On saisit par là ce que c'est que la vérité des passions. Mais laissons un peu dormir cette idée difficile.

II

De la poésie comme mnémotechnie

La poésie est une éloquence recherchée, réglée et invariable, qui convient à des pensées communes. Si l'on pose qu'il y a des manières de dire plus serrées, plus riches, plus frappantes que d'autres, chacun éprouve le besoin de retenir cette forme précieuse. La rencontre d'une telle forme avec un rythme connu d'avance, et avec le retour de certains sons, donne une sécurité de mémoire qui est la condition de la lecture sans livre. Quand le poème est imprimé, ce plaisir d'esprit est moins senti. N'oublions jamais que la pensée est vagabonde et informe tant qu'elle n'a pas d'objet ; l'imagination jette d'autres mots à la traverse, et bientôt des pensées tout à fait étrangères. On peut observer, chez ceux qui ne lisent guère et qui n'écrivent point, un état errant de l'esprit et un égarement véritable, dès que l'objet n'est plus perçu. De là vient que tant d'hommes sont ingénieux et même inventeurs devant une machine qu'ils connaissent bien, alors que dans les moindres recherches sur le droit, l'égalité, la justice, le bonheur, les passions, ils font voir des pensées de première enfance.

Il faut considérer que la poésie est le seul soutien, en ces matières, de ces esprits enfants qui courent faute de savoir marcher. La mémoire est mal connue ; on s'y fie trop, parce que l'on voit que les enfants répètent assez

bien ce qu'on leur apprend ; mais c'est qu'aussi ils n'y pensent point. Et chacun sait bien que pour retrouver quelque formule il faut se fier au mécanisme, et que, si la pensée ne peut refaire le travail par ses méthodes propres, qui supposent un objet et du loisir, elle trouble sans remède le mécanisme verbal. Ainsi les maximes retenues sont des pensées mortes, ou bien alors on les change. Mais la poésie protège assez bien le souvenir contre toutes les fantaisies ; car il est peu probable que l'on terminera un vers autrement qu'il ne faut sans manquer au rythme ni à la rime. Ainsi le mécanisme est aisément dominé, et la pensée prend de l'assurance ; l'opinion enfin devient chose, et la pensée peut s'y retrouver. La poésie est donc le miroir de l'âme. Et il faut aller jusqu'à dire que la conscience ne pourrait s'éveiller au-delà des machines sans ce merveilleux secours des paroles mesurées et rimées. Même les esprits de forte culture aiment apercevoir devant eux cette perspective de vers et de strophes, encore indéterminée, mais présente toute déjà par la promesse du rythme. Il y a de l'assurance et un beau départ dans la récitation poétique, et un soulèvement déjà, comme de l'avion qui roule. L'esprit se détache alors de sa propre mémoire et la juge avec sécurité ; en ce sens il saisit mieux sa propre vie intérieure, et la délivre par ce mouvement. Et comme toute consolation dans le sens plein revient toujours à cela, j'entends à déposer ou rejeter un mécanisme, la récitation poétique serait comme un essai de la force consolatrice. En ce sens la poésie peut oser beaucoup. Seule peut-être elle peut traiter de la mort, car ces pensées étalées en objet sont alors petites ; l'esprit les met à distance de vue, et la puissante règle métrique fait qu'elles y restent. Mais sois prudent, prosateur ; crains que ta prose ne retombe sur toi.

III

De la poésie et de l'acoustique

Tout discours public est soumis aux conditions physiques et physiologiques d'après lesquelles la voix humaine se soutient plus ou moins, et donne pour un même effort un bon ou mauvais rendement. L'éloquence cherche d'instinct la résonance, les repos et les balancements ; mais la poésie, plus étudiée, et surtout destinée à être dite bien des fois, suit encore mieux ces règles, dont elle ignore pourtant les vraies raisons. Toutefois il apparaît clairement à l'oreille la moins exercée, comme au parleur le moins habile, qu'il y a des suites de sons difficiles à produire et pénibles à entendre, en ce qu'elles rapprochent la voix du cri et évoquent trop la fatigue, la faiblesse, l'irritation, la timidité. Il y a des vers rocailleux qui ne sont jamais de beaux vers. Que dire de plus ? La répétition des mêmes sons fatigue sans doute les mêmes muscles de la même manière. Et, quant aux articulations, chacun connaît les difficultés presque invincibles, qui viennent de ce que les lèvres, la langue et le palais doivent passer subitement d'une position à une autre très différente, ce qui ne peut aller sans grimaces, méprises, et mauvaise humeur. Au contraire il y a des successions faciles et en quelque sorte attendues, de façon qu'un mouvement des organes parleurs se raccorde au précédent et au suivant ; on oserait dire que la prononciation des beaux vers est une sorte de danse encore, sans heurt, sans contracture. Et cela est plus sensible dans les passages où la voix doit prendre toute

son ampleur, afin de réveiller l'attention et de porter loin. Heureux le poète qui accorde ses élans avec une espèce de marche naturelle des sons qui d'elle-même délie la bouche et la poitrine ; alors la force physique soutient et porte l'autre. Il n'y a point de beaux vers sans cette concordance. L'éloquence en approche quelfois, mais sans arriver jamais à la sécurité du vol poétique. Il est même visible que les beaux vers invitent le récitant à la mimique convenable, certainement par suite de l'étroite liaison de tous les mouvements du corps. Il est clair aussi que le rythme, moins docile aux passions que n'est la parole libre, modère ces mouvements et les ramène au convenable. Il n'y a point d'énergumène que la loi ne calme un peu ; mais le vrai génie poétique adoucit encore le monstre par l'heureux choix des sonorités. En voilà assez sur l'action.

Le récitant s'écoute aussi lui-même. Il faut dire maintenant comment la poésie purifie la voix, si naturellement docile aux passions, comment elle l'anoblit et l'humanise. La voix humaine est vulgaire de deux façons ; d'abord parce que la précipitation nous conduit à abréger, ce qui se marque, en français par exemple, par un accent qui éteint tout le reste, et ne laisse comprendre que les signes les plus usités ; observez que le langage courant aime les locutions toutes faites, et les lance par cris, contractions et élisions. Le langage est encore vulgaire en ce sens qu'il se déforme selon les lieux, les accents, les élisions et l'intonation n'étant pas les mêmes partout, et se fixant naturellement dans chaque région par le commerce de tous les jours. Quand le langage est descendu là, l'homme qui s'écoute parler n'entend rien de beau, quoiqu'il s'y plaise ; ce n'est toujours que lui petit, plutôt animal qu'homme. Et il est clair que la poésie nous tire de là, nous ramenant, je parle ici de la poésie française, à marquer également toutes les syllabes, à retrouver l'intonation pure et juste, à reprendre enfin

le langage humain ; voix déjà chantante, voix pour prier, pour penser. C'est une manière solennelle de se parler à soi, sans rapport aux autres, si ce n'est d'une certaine manière ; ce langage est à nos cris comme la statue est à l'homme. Ainsi la poésie relève le malheur par l'assiette et la fermeté ; c'est pourquoi elle convient seule aux lamentations et aux regrets. Mais elle donne aussi à la joie plus de solidité, et comme un aspect de chose.

IV

Du rythme poétique

Tout mouvement répété se fait selon un rythme, le repos alternant avec l'effort, et régulièrement, dans un travail que l'on sait faire et qui doit durer longtemps. Surtout l'action en commun veut un rythme parlé ou chanté, qui enferme toujours un temps de repos après l'effort, et un temps d'avertissement, ou demi-fort, qui précède le temps fort. On peut le constater dès qu'il s'agit de tirer sur un câble ; et le forgeron suit une règle du même genre, et divise le temps selon la même loi, afin que l'aide qui présente le fer ne soit point surpris. Ainsi est née l'âme de la musique ; mais nous ne traitons pour le moment que de la poésie. Et certes il y a bien un rythme dans les vers, mais je le vois assez différent du rythme musical ; il faut dire en quoi, en nous bornant aux vers français ; car parler seulement de ce que l'on connaît bien, c'est le moyen d'expliquer encore beaucoup d'autres choses.

Dans le rythme musical la division du temps est le principal, et jusque dans l'harmonie comme nous verrons ; c'est pourquoi même les silences y sont exacte-

ment mesurés. Dans la poésie, il n'en est pas de même ; les silences y sont pris au gré du récitant, en sorte que ce qui est l'exception dans la musique, j'entends la déclamation et les ornements avec silences non mesurés ou prolongation des sons, est l'ordinaire dans la poésie. Par exemple, quand on récite des alexandrins, il est indifférent qu'on les coupe en deux, trois ou quatre tronçons et que l'on prenne un temps, pourvu qu'il ne soit pas démesuré. Toutefois il faut toujours que le compte des syllabes soit sensible à l'oreille. Et l'attente vient ici surtout de ce que l'on saisit très bien ce qui a été compté et ce qui manque encore. Ainsi l'attention se fixe sur cette place vide, qu'un mot bref et fort vient juste remplir comme par miracle, « Contre tant d'ennemis que vous reste-t-il ? — Moi ».

La beauté propre de ce vers célèbre de Médée est en ce que le vers est incomplet, et sans remède, croit-on. Autant à dire du « Qu'il mourût » et de tant d'autres traits, qui se trouvent ainsi deux fois justes, pour le sens et pour le rythme ; ainsi le corps prête toute sa force selon l'esprit. Mais ces vers sont encore du genre négligé ; l'époque contemporaine a fait voir des suites de vers où il semble impossible que ce qui est annoncé dans le sens s'accorde avec le rythme, où tout est trait et miracle. Et j'observe à ce sujet que plus l'expression est alors naturelle, unie et simple, plus elle frappe.

« Le jeta mort à terre et s'envola terrible. »

En revanche il n'y a rien de plus laid que les vers où il est évident que le rythme gêne l'expression, où des mots sont ajoutés, ou transposés, pour faire le compte attendu. Comme un danseur qui se précipite, trébuche et se tortille pour arriver au temps. Tout art poétique devrait avertir ici les rimeurs et les mettre en garde contre ces licences prétendues. « Il se tue à rimer, que n'écrit-il en prose ? » C'est la remarque du bon sens, sous cette réserve qu'il n'est pas vrai que tout ce qui

n'est pas vers soit prose, car il y a des suites de mots qui ne sont rien de beau, comme nous dirons. Disons donc que l'accord du rythme, entendu comme compté seulement et non mesuré, avec le sens, est le miracle des beaux vers, et qu'il ne faut pas non plus que le rythme en souffre ; ce qu'oublient souvent les poètes inférieurs, et plus souvent les récitants, qui veulent plier le rythme au sens ; et dans la poésie légère il s'en faut bien qu'un rythme qui imite le sens aux dépens de la loi rythmique soit pour cela plus beau, comme si, par exemple, l'on fait un tout petit vers pour dire une toute petite chose ; au lieu que, si le rythme exprime la chose à sa manière, tout en affirmant son pas invariable et comme mécanique, il naît de cette rencontre des effets d'une grandeur religieuse, comme si la nature invariable affirmait notre libre arbitre. C'est le secret royal.

Toujours est-il que ce rythme par lui-même évoque une assemblée d'hommes en marche, un concert, une solennité. L'humain déjà détaché de nous par la règle des sons et de l'accent, prend vie et mouvement par le rythme. Ainsi la poésie est pour une foule toujours ; et aussitôt que le poète a fait un beau vers, la gloire lui revient comme un écho ; un bon récitant s'acclame. C'est pourquoi un beau poème se suffit à lui-même et ne demande jamais approbation. Aussi la flatterie et la timidité en vers ne se conçoivent point, ni l'envie de plaire. Cette nuance limite déjà les thèmes du vrai poète.

De la rime, qui est propre à nous, il y a la même chose à dire, c'est à savoir qu'elle ne doit pas céder au sens, ni le sens à elle ; mais c'est l'accord d'une belle rime et d'un beau sens qui plaît ; au lieu que tout ce qui sent la peine ou demance grâce est laid. Disons aussi que la rime aide à compter et même à entendre. Et, pour finir, disons que ces difficultés sont pour réagir contre la vulgarité, qui, au lieu de choisir, essaie et puis corrige, au besoin par l'argot, l'intonation et le geste. Le vrai pri-

vilège de la poésie est que ces moyens de fortune n'y sont pas permis ; de là vient que des poètes estimables écrivent platement dès qu'ils s'essaient à la prose ; c'est qu'ils écrivent alors ce qui leur vient, et le médiocre vient tout de suite.

V

De l'épique

La position du poète étant de regarder de haut, comme on l'a dit, et même de se retirer de toutes choses et de ses propres douleurs, et d'en faire des objets, toute poésie tend naturellement au sublime par cette puissance au-dessus de tout ; il n'y a donc point de poésie badine. Et le beau mot de poète, qui signifie créateur, exprime bien cette puissance de mettre en ordre et comme en objet ce qui est sauvagerie, terreur, désespoir. En partant de cette idée, il n'est pas impossible de développer selon un ordre les trois genres principaux. Mais que le lecteur ne demande point de preuves ; l'énumération se prouve par l'impossibilité de faire mieux ; et au surplus toute idée est vraie par ce qu'elle explique. Soyons donc poète de la poésie aussi, si nous pouvons.

L'âge, le changement de tout, la fragilité, le souvenir, les ruines, la mort sont et seront toujours les thèmes de toute poésie ; et l'on peut remarquer que, plus le thème est propre à jeter le poète dans le désordre et le désespoir, plus aussi le poète recherche un rythme solide, et en quelque sorte des cordes appropriées à l'effort. Or le mouvement humain le plus direct et le plus étonnant contre la plus grande peur, c'est la guerre sans contredit. Le combattant en marche écrit le premier poème et le plus ancien, et l'épopée est d'abord une action en com-

mun, la plus difficile de toutes et sans aucune espérance. La plus ancienne poésie s'est réglée sur cet inflexible mouvement, avec cette loi essentielle de ne faire sentir la peur, l'amour, la pitié, que pour les dominer aussitôt ; aussi le rythme épique n'attend pas. C'est pourquoi l'épopée n'admet que des repos rares et va d'un pas toujours égal ; de là vient aussi que l'épopée d'imitation, qui cherche à plaire, tombe si bas. Il y faut une simplicité intrépide. Au reste aucun poète ne parle de lui-même autant que l'on croit, ni autant qu'il le croit.

On a occasion de remarquer, en ces temps-ci, que les descriptions qui veulent effrayer manquent souvent le but ; et quand le but serait atteint il serait manqué encore, car la peur et la colère sont des choses en nous, non des objets pensés. Le secret des arts, et surtout des plus émouvants, nous apparaît ici, car la pitié réelle ne console pas, et la colère réelle encore moins. Mais la puissance du rythme, par ce mouvement qui n'attend pas, par cette fuite des choses et par cet oubli qui est la loi de ce majestueux voyage, le récitant, l'auditeur et d'abord le poète sont délivrés de ces sentiments trop forts auxquels ils disent adieu sans cesse. C'est pourquoi l'auditeur se sent l'égal du héros, et disposé à tout braver. Aussi voyons-nous qu'il n'y a rien qui déclame dans l'épopée ; disons que c'est la poésie même qui s'y oppose, surtout par cette loi inexorable du temps, mais encore raccourci, et qui règle nos pensées sur l'objet seulement. Toutefois le lecteur, j'entends celui qui connait l'épopée par les yeux, n'est point soumis à cette loi-là, à moins qu'il ne récite pour lui ; et par là il se trouve mal disposé à comprendre cet art dépouillé, ces comparaisons simples, ces contours nets, ces touches monotones, ces répétitions et cette discrétion jointes, enfin la sobriété homérique. Car c'est autre chose de s'arrêter et d'interroger ces choses qui ne veulent pas répondre, et autre chose de les voir passer, de les

attendre, de les retrouver un moment ; faute de quoi le sentiment royal échappe tout à fait. On voit ici que le pouvoir de la poésie, dès qu'on s'y livre, est d'ôter le temps de la réflexion et du retour sur soi. Le désespoir est un arrêt, un refus d'aller avec le temps ; et c'est le déroulement de choses nouvelles qui nous console toujours ; mais la poésie nous l'ordonne et annonce la paix de chaque chose à chaque instant, par sa loi d'allégresse.

VI

De l'élégiaque

Il y a une manière de supporter le malheur qui est de marcher au-devant, et tel est le mouvement épique. Et l'on a vu, même hors de la guerre, des aventuriers changer ainsi l'assassinat en épopée. Je ne crois pas qu'il y ait de consolation au mal que l'on a fait, dès que le courage ne relève plus l'action ; aucune poésie ne pourrait donc porter le remords. Mais pour les maux extérieurs et pour les crises de passion, on peut donner au souvenir une forme supportable, de façon à l'éloigner de soi assez ; à quoi le temps nous aide ; et les perspectives du souvenir ont par elles-mêmes quelque chose d'esthétique, surtout par cette marche universelle du temps, où nos malheurs trouvent enfin leur juste place. Ce changement de toutes choses est le thème principal de l'élégie. C'est pourquoi les âges, les saisons, les vols des oiseaux migrateurs, les jours, les heures entrent si naturellement dans le poème élégiaque. Mais il faut saisir les nuances entre l'épique, l'élégiaque et le contemplatif. Le poète se jette dans l'épique comme ont fait ses héros ; il se laisse porter, il s'oublie.

Mais l'autre poète reste au bord de l'élégie ; s'il y tombait, il s'y trouverait seul, sans secours, et misérable ; aussi la lamentation n'est point belle ; c'est la consolation qui est belle dans le souvenir ; et il est vrai que le cours du temps, et toutes les choses qui le figurent, sont ici nos secours ; ainsi la nature est présente et témoin. Toutefois nos peines y sont l'objet principal, toujours contenues par la mesure et le ton, et entièrement purifiées du rauque accent personnel ; au lieu que dans le contemplatif, le poète se tient au-dessus de toute peine par la considération de l'ordre des choses. Il y a donc trois moments ou trois âges ; l'épique est jeune ou rajeunit ; l'élégie est convenable à l'âge mûr ou mûrissant ; le contemplatif est une vieillesse au moins d'un moment, mais forte ; c'est l'épopée du sage.

L'élégiaque est moins étendu que l'épique ; ce n'est plus cette course à la mort ; le mouvement en est retenu et prudent ; mais il ne se prête pas aux silences, car les peines reviendraient en désordre ; il faut donc que le rythme nous appelle, et d'autant plus impérieusement que les images nous touchent de plus près. Il y aurait donc trois parties dans une élégie bien faite. Le commencement serait destiné à assurer le rythme, et à nous le rendre familier ; ensuite le souvenir se montrerait, en traits brefs et sobres, sans aucune licence à l'égard de la loi ; en ce difficile passage se fixent les sentiments humains supportables ; et il est très vrai qu'on y apprend à être triste, car il est assez clair que l'enfant ne sait que crier comme un fou. Quant à la terminaison, elle touche au contemplatif toujours ; les choses y reviennent.

Un vrai poète règle toujours son rythme sur le sentiment, mais non pas, comme on le dit quelquefois, de façon que le rythme cède ou se déforme ; tout au contraire la forme poétique résiste sans cesse au mou-

vement animal ; ainsi l'émotion et le rythme s'affirment en même temps et grandissent ensemble, l'esprit dominant toujours, comme un bon navire sur la vague. C'est pourquoi le relâchement, les licences, les redites et enfin toutes les négligences d'écriture sont moins permises que jamais au moment où les peines nous accrochent encore et nous retiendraient. La force des sentiments vient ici non de notre faiblesse, mais plutôt d'une autre force qui nous relève et nous porte ; car le regard est vers le passé, mais le mouvement est vers l'avenir, comme le rythme nous l'ordonne. Et cela touche au sublime, si, passant à côté d'une peine trop vive, nous suivons pourtant le poète.

VII

Du contemplatif

Le poète contemplatif se perd dans l'objet comme l'épique mais son mouvement est moins pressant ; il admet mieux les pauses et les morceaux courts ; le rythme y peut être assez varié, et la composition moins rigoureuse ; car la contemplation suppose des peines affaiblies déjà par le temps, et un bon équilibre. Il n'est pas temps d'expliquer en quel sens les choses de la nature peuvent être dites belles ; ici c'est la poésie qui est belle, et son rythme embellit toutes choses, mais toujours sous la condition que le rythme ne cède pas, ce qui suppose une description des choses, serrée et tout à fait simple. On peut remarquer deux défauts dans les mauvais poèmes descriptifs ; d'abord l'expression y est peu naturelle et évidemment gênée par la loi du

rythme ; presque toujours allongée et redondante, comme si la concordance du discours et du rythme était plusieurs fois manquée ; et, d'un autre côté, le rythme manque de ressort et de silences ; il n'est presque toujours que la forme de l'épopée, mais sans le mouvement héroïque. Aussi rien n'appelle le lecteur, et c'est lui qui traîne l'œuvre.

Les mouvements de l'élégiaque peuvent se rencontrer dans le contemplatif, mais à titre d'épisode. Il faut bien remarquer que, dans les poèmes descriptifs les plus puissants, le dessin est simple et serré sans aucune parole qui évoque les passions. C'est l'accord du rythme avec cet objet sans vêtement humain qui fait que la chose nous est comme présente un court moment. On remarquera la force et la solidité de ces images instantanées ; c'est bien ainsi que l'imagination nous les offre par éclairs, par exemple un promontoire, un orage, de grands arbres ; mais dans la rêverie paresseuse ces choses n'ont point de corps ; l'attention, dès qu'elle s'y porte, les fait évanouir, comme, dans la légende, Orphée est condamné à ne jamais revoir Eurydice, parce qu'il l'a regardée. Ce vieux mythe exprime bien la loi du rythme, qui ramène ainsi et entraîne de belles images du fond des abîmes, mais toujours derrière lui, et sans s'arrêter jamais. Ainsi le mouvement poétique est comme une ruse du conteur, qui détourne de soumettre à l'épreuve de l'attention ses images sans corps. Quand le langage mesuré nous porte aussitôt d'une image à l'autre, l'attention n'y donne qu'un regard ; et ce n'est que par souvenir et regret heureux qu'on les tient ; c'est ce qui fait dire qu'un grand poète évoque les choses. A dire vrai, il modère plutôt cette puissance diabolique, surtout bavarde, qui déforme déjà les choses réelles, voyant des animaux dans les nuages, et toujours dans la chose autre chose que l'on n'attend point, et qui déforme encore bien plus les images fugitives, comme la

conversation oisive le fait voir assez. C'est pourquoi le poème nous assure d'une conversation suivie avec nous-mêmes. Il faut bien considérer ici ce qui a été expliqué déjà, c'est que l'imagination est naturellement très pauvre et absolument déréglée, les mots suivant les mots et les images trébuchant, en sorte qu'on peut dire qu'il faut apprendre à rêver. L'ennui vient sans doute souvent de ce que l'on est impuissant à conduire sa pensée dès que les calculs du métier ne la portent plus. Le délire que l'on remarque dans les opinions improvisées montre à plein la stérilité de l'imagination sans règles ; et je comprends que l'on préfère le jeu de cartes.

La contemplation poétique est naturellement religieuse, car d'un côté la sérénité et la résignation y est toujours, et, de l'autre, le rythme nous entraîne, si l'on peut dire, à l'acceptation de l'ordre ; et le poète est comme un dieu, qui pose au lieu de prouver. Cette majesté se reconnaît en toutes les belles œuvres, car on ne pense même pas à vouloir qu'elles soient autrement. Mais le moyen propre au poète évocateur de choses, c'est ce mouvement assuré qui nous détourne du raisonnement critique. Le jugement s'exerce seul ici par éclairs ; et cette puissance d'ordonner des rêves et de leur donner corps, va jusqu'au sublime dès que les choses rêvées sont grandes, désolées, terribles, c'est-à-dire près du désordre et de l'épouvante ; car la victoire est belle. On dit bien que le contemplateur est inspiré. Mais en revanche rien n'est plus contraire à ce genre de poésie que le dieu qui descend des nuages. Cela convient seulement à l'épique, où la nécessité extérieure domine tout et jusqu'à nos pensées. Le mouvement contemplatif est tout contraire, et plus près du vrai. C'est pourquoi les premières vues de physique furent en vers, et le dieu réfugié dans le physicien, comme il convenait.

VIII

De la fable

L'élégiaque et le contemplatif s'opposent à l'épique, mais sans sortir de ce vaste domaine épique qui enferme tous les genres de la poésie sous l'idée d'un mouvement entraînant et sans répit qui nous détourne d'examiner, de douter, de dire non. Toute poésie est donc nourrie de foi ; et par la foi l'homme veut s'élever et s'élève en effet, soit qu'il agisse, soit qu'il contemple, soit qu'il se fasse un objet de ses douleurs les plus hautes, refusant de fuir et de se cacher à la manière des bêtes, comme aussi de raccourcir sa perception à la mesure de ses besoins et de renfermer ses plaisirs et ses peines dans les frontières de son corps. Toute poésie est ainsi pensée, et au fond voulue, guerre, amour ou religion, à tout risque.

Or la forte affirmation de l'épique, la foi agissante de l'épique apporte avec elle du fond des âges la négation de cette poésie mère, et d'avance la négation des autres, qui est l'apologue ou la fable ; et c'est la première prose, essentiellement prose, comme le sens populaire du mot le fait énergiquement entendre. Et il est à propos de traiter ici de cette prose mère qui suit la poésie mère comme son ombre, et comme Sancho suit don Quichotte. Il est commun que, hors de l'action et du mouvement épique qui la réveille, et surtout quand la faim et la fatigue font sentir la nature animale, l'épique soit nié énergiquement par le héros lui-même, et que la vie soit jugée alors comme elle serait sans cette fureur de vouloir. Mais ce n'est qu'un discours

mêlé et contraire à lui-même, par des sursauts d'homme ; car l'homme ne peut avouer son autre nature, sinon par cette puissante fiction, si naturelle, aussi ancienne que les hommes, et qui fait parler les bêtes. Par là, l'injure étant épargnée au Dieu fier, toute hypocrisie est écartée, et même le comique, qui sauve encore la bassesse par le ridicule. Ainsi se présente, sous le masque des bêtes, cette forte morale qui nie toute mystique et toute morale. Esope est l'Homère de cette prose essentielle. Et, comme l'idée épique est que le vouloir peut tout, l'idée prosaïque est que la force règle tout sans aucune vaine cérémonie. Il faut comprendre que cette idée est presque impossible à traduire sans hypocrisie dans le monde humain, puisque à peine en saisit-on le premier éclair dans la rude doctrine de Hobbes, toujours atténuée depuis. Mais l'animal l'exprime à nu dans ses moindres actions, par cette raison cartésienne que l'animal ne pense point du tout. Et c'est bien cette pensée sans pensée que la fiction des fables remonte au niveau de l'homme, mettant en forme ce que le corps voudrait dire. Cette rude idée, bonne à tous, et vraie dans sa pureté, est fausse seulement par le mélange ; c'est pourquoi cette comédie animale est bonne et saine à penser, comme objet et sans commentaires. Toute explication de l'immortel dialogue entre le loup et l'agneau périt par ce mélange des pensées humaines, soit qu'on repousse le cynisme, soit qu'on l'accepte, soit qu'on le mesure ; le chien n'est pas cynique, il est chien. Par cette présentation de l'idée en objet, sans aucun concept, la fable est esthétique.

Il a appartenu au génie complet de La Fontaine de n'altérer en rien ces fortes traditions ; et ce succès, unique en ce genre parmi les modernes, est une bonne leçon pour les artistes qui voudraient confondre les genres. C'est par cette attention au modèle que le fabuliste a incorporé à l'antique sagesse, sans l'affaiblir,

deux pensées d'homme qui vont droit contre la fureur épique, le mépris du système romain et le culte de l'amitié. Sans compter que la forme versifiée nie encore mieux l'épique par ce mouvement rompu, familier depuis à notre prose, mais qu'aucun rimeur n'a jamais retrouvé. Jamais l'apologue n'a nié l'épique aussi intimement, ni de si près.

IX

De l'éloquence et de l'acoustique

Tout ce qu'il y a de neuf, qui analyse, qui pénètre, qui étonne et choque d'abord, est exclu de l'éloquence. Ceux qui n'accorderaient pas cela n'ont pas pensé que l'éloquence, de même que la poésie, doit être objet d'oreilles, non d'yeux, et pour une multitude. Et le plaisir d'entendre distinctement ce qui est dit, et de savoir que beaucoup d'autres l'entendent de même, en même temps, est tout le plaisir que peut donner l'éloquence. Ce n'est pas peu, car cet accord directement perçu fortifie la foi et l'espérance, et rend à des idées trop connues la force qu'elles n'avaient plus. On ne dit rien qui vaille lorsque l'on remarque que les thèmes de l'éloquence sont ordinaires, car le concert et l'enthousiasme d'une foule n'ont rien d'ordinaire. Il faut voir à quel degré de faiblesse, de puérilité et de niaiserie descend une foule, par le libre jeu des imaginations, lorsque l'orateur se fait attendre. A vrai dire, c'est leur propre pensée qu'ils attendent, à l'église, aux assemblées politiques et même au prétoire. On voit que la poésie est une éloquence mieux préparée. Le langage de l'orateur est donc plus libre, moins serré,

moins assujetti que celui du poète aux conditions qui font une œuvre durable ; mais un discours peut mériter aussi d'être dit plusieurs fois, comme un poème.

Les conditions matérielles y font beaucoup. Cette voix étranglée qui est l'effet naturel des passions ne peut se faire entendre dans une foule ; et, bien mieux, la puissance qu'il faut ici montrer, et sans le secours du rythme poétique, conduit toujours à délivrer les muscles de la poitrine et du larynx, ce qui fait que le véritable orateur a naturellement de la noblesse, et se trouve placé, par gymnastique, dans l'attitude d'un homme qui est bien au-dessus du succès et qui n'attend plus rien des hommes. Par les mêmes causes, l'éloquence est naturellement sérieuse, ou bien elle tourne à un genre de comique sans âcreté. La nécessité d'être entendu de tous exclut aussi les mots rares et les constructions peu claires. Enfin le souffle de l'orateur, s'il cherche le meilleur rendement, ce qui est pour lui le métier, exige un courant régulier avec des pauses convenables. C'est une grande faute aussi de rechercher les finesses d'intonation ; ces nuances défigurent les mots, et l'esprit risque de ne pas franchir le troisième rang des auditeurs ; or il n'est rien de plus froid que si les uns rient tandis que d'autres demandent pourquoi. Aussi l'orateur en vient-il toujours à une récitation assez monotone, dont il varie seulement le ton pour ménager sa voix, en imitant ici le ton naturel des conversations, mais simplifié et mis en forme. Cela ajoute encore à la clarté, puisque les incidentes, les remarques, les interrogations ayant chacune leur ton et pour ainsi dire leur musique, les conclusions se trouvent annoncées et attendues ; or l'oreille devine merveilleusement si elle est préparée. Ce que fait si bien la poésie en dessinant d'avance la place de chaque mot, l'éloquence le fait par sa mélopée, choisie par l'orateur selon ses moyens et d'après ses modèles. Cet art de

faire de la place d'avance pour les mots essentiels est sans doute le grand secret de l'orateur. La foule qui attend parle alors à l'orateur par tous ses visages et lui communique la confiance en lui-même ; mais il ne peut la prévoir, si exercé et accoutumé qu'il soit ; aussi même les plus puissants doutent d'eux-mêmes au commencement. Ainsi l'exorde est principalement un essai de la voix et des périodes, en vue de disposer l'auditoire comme il faut, non point en idée, mais plutôt en attitude.

X

Des passions et de l'éloquence

Il y a bien une éloquence des passions, mais sans art et sans mesure, qui émeut par contagion, mais qui ne persuade guère, si ce n'est dans le cas où les passions se répondent, comme dans l'amour, la haine ou le défi. Hormis ces cas-là il n'y a rien de plus froid et même de plus choquant qu'un homme passionné, je dis pour l'observateur ordinaire. La foule est moins aisément entraînée par une femme qui pleure que par un tribun qui déclame. Il est clair que si l'orateur pleure réellement on n'entendra plus ce qu'il dit. Il faut donc que l'orateur soit comédien, c'est-à-dire qu'il invente une mimique des passions, d'autant plus puissante toujours qu'elle est mieux réglée, et qu'elle prête mieux à l'enthousiasme, à la haine, à la fureur, l'accent de la raison impartiale. Il y a ainsi une pudeur dans la vraie éloquence, comme il y a d'impudents déclamateurs. Il le faut bien ; car les passions parlent vite et confusément, et bientôt crient ; de plus une passion qui va croissant a quelque chose de honteux, surtout devant

une assemblée, et l'on craint alors le pire; le scandale naît principalement de passions exposées au grand jour. Aussi le vrai orateur ne se laisse-t-il entraîner que lorsqu'il a bien assuré sa voix et marqué la fin de sa période. Ce genre d'étude calme les passions, surtout dans l'éloquence politique, où l'orateur doit réellement se vaincre lui-même, s'il veut seulement se faire entendre.

Une passion ne peut jamais s'exprimer et se définir que par une lutte et une espèce de victoire sur soi, car elles vont naturellement aux convulsions et aux cris. Il faut donc dire que l'éloquence et la comédie naturelles purifient un peu les passions et en même temps les tirent du chaos, toujours d'après les modèles pris aux orateurs fameux ou bien aux acteurs. Mais peut-être l'orateur, par plus de force et d'étude, arrive-t-il à des passions qui lui sont propres, parmi lesquelles on pourrait citer l'indignation, l'ironie et le mépris. Il faudrait dire alors que tous ceux qui éprouvent ces sentiments sont un peu orateurs en cela. Toujours est-il que c'est une nécessité, pour l'orateur, de ne point se livrer à la colère, mais de la conduire au contraire, et ainsi de se mettre hors de cause, par un mouvement du corps aussi, bien expressif et propre à rassurer l'auditoire. L'indignation est donc une colère réglée, où il est clair que l'homme ne veut pas penser à lui-même, ni au tort qui lui est fait, mais plutôt à la colère d'un témoin impartial si l'on peut dire. De là résultent ces beaux mouvements où l'on fait comparaître les ancêtres illustres. L'ironie est une autre transposition de la colère, qui vient de ce que, ne pouvant arriver à s'oublier tout à fait soi-même, on parvient du moins à se vaincre par un commencement de sourire. Et il faut remarquer que, dans ces passages difficiles, le ton est plus soutenu que jamais et l'expression toujours choisie et modérée. « J'en jure par ceux qui

sont morts à Marathon » ; peut-être Démosthène sut-il baisser le ton pour ce célèbre mouvement. Disons aussi que, dans l'ironie, l'esprit n'est que l'exactitude rigoureuse et la simplicité des mots ; et l'on appelle très bien esprit cette vue claire et analytique des choses, qui signifie que la passion est dominée. Le mépris est déjà dans l'indignation et dans l'ironie ; il consiste toujours à ne pas dire ce que l'on attendrait de la passion toute seule ; et il n'y a point d'éloquence passionnée sans un mépris non joué ; car l'oubli des petites choses est de métier pour l'orateur, comme la touche pour le peintre ; et c'est pourquoi on peut se risquer à dire que c'est l'éloquence qui a appris aux hommes toutes le passions nobles. Effet d'acoustique, ou de phonétique, comme on voudra, si l'on remonte aux causes.

XI

De l'art de persuader

La persuasion par l'effet des passions de l'orateur n'est pas si commune que l'on croit, et surtout elle n'est pas durable si l'action ne suit point, car l'auditeur revient vite au calme ; et, quand il le voudrait, il ne retrouve point aisément l'état d'inspiration où il a été jeté par une belle comédie oratoire. Il faut répéter ici que les passions ne sont point durables, mais retombent aux simples émotions, si quelque jugement de belle apparence ne conduit pas à les cultiver. Par exemple la passion politique se réduirait à des mouvements d'humeur sans mesure, informes, et assez ridicules ; la fonction principale de l'éloquence est d'élever ces passions jusqu'à une espèce de pensée, et enfin de leur donner formule et vêtement. Voilà

pourquoi l'auditeur cherche l'orateur ; il cherche dans un discours ses propres préjugés et ses propres invectives, mais composés selon une apparence de raison. C'est par là que l'éloquence est un art ; car autant qu'elle instruit et éclaire, elle est science.

Il est donc vrai de dire que l'éloquence éveille et fortifie les passions et persuade par là ; mais il faut l'entendre bien. La persuasion est un passage de la passion informe à l'opinion passionnée ; et il s'en faut bien que l'orateur ait pour fin de déraisonner encore plus que l'auditoire. Au contraire, modérant et purifiant les passions par la voix et le geste, comme il a été dit, il s'étudie encore à enchaîner ses preuves ; sa voix bien posée le laisse entendre déjà ; c'est pourquoi les divisions, les réfutations, les résumés plaisent toujours ; c'est donner la forme humaine à ce qui serait trop animal. Mais l'art oratoire va plus loin ; par la comédie des passions, par cette puissance même qui les repousse, sans les laisser jamais oublier, l'union est faite entre le haut et le bas, et l'absolution est donnée aux violences anarchiques. Platon peint cela au vif, lorsqu'il représente la pensée prisonnière et travaillant pour les désirs ; c'est pourquoi la comparaison qu'il essaie entre la rhétorique et la cuisine n'est pas sans profondeur. En toute matière, politique, religion ou droit, l'éloquence apprend aux passions le beau langage, de façon à faire oublier un moment la haine, la tristesse et la revendication. L'orateur est donc comme une statue animée, image embellie de nos passions. Cette réconciliation avec soi laisse chacun plus fort, plus magistral, plus affirmatif. Ce mouvement est celui d'un homme persuadé, on pourrait dire d'un homme qui pense plus près de ses passions. Au reste il est assez clair que tout homme passionné, s'il n'est pas fou, se harangue toujours lui-même un peu. L'orateur est toutefois plus libre, plus séparé, mieux porté par son rôle.

Seulement il faut bien voir où est le difficile de son art. Non pas où il veut nous faire croire qu'il est, car son jeu est de chercher des raisons afin d'écraser les passions, mais ce n'est qu'apparence. Tout orateur est plein de ruses. Il ne craint point de résumer avec force les objections d'un adversaire réel ou supposé ; le ton rassure déjà, et les paroles passent ; ainsi l'auditoire vogue avec ce bon pilote vers la conclusion désirée. Ce qui tient lieu ici de raison, c'est cette apparence raisonnable que conserve toujours l'orateur, et même malgré lui. Il ne faut pas conclure de là que l'orateur n'est point le maître de la foule, mais qu'au contraire il la suit ; car la foule qui attend ne sait pas ce qu'elle pense ; tout s'y contrarie, par la confusion des ripostes et des exclamations, par le mauvais emploi des mots, par les méprises qui viennent du mauvais ton et de la fatigue. Tout l'art de l'orateur politique est d'orienter ces passions tâtonnantes. Chacun se dit en sortant de là : « Voilà bien ce que je pensais. » On voit par là que dans tout progrès en raison il y a toujours un peu de persuasion qui monte vers la pensée comme un applaudissement, car il ne se peut point que l'homme n'ait pas de passions et que l'âme en travail ne se retrouve pas dans le vrai. Le difficile est de ne pas prendre la récompense comme une preuve. Et c'est à quoi la vraie prose s'applique, sans pouvoir jamais se délivrer tout à fait de l'éloquence.

XII

Des genres d'éloquence

Les genres de l'éloquence ressemblent aux genres de la poésie avec cette différence que, dans tous les

genres, la poésie se passe mieux du cérémonial et garde ainsi mieux son prix hors des circonstances... En revanche le cérémonial strict des tribunaux permet à l'éloquence de descendre aux petites choses, d'où le genre judiciaire, qui plaît par les mouvements généreux et impartiaux qui anoblissent les revendications. Les intérêts et les passions sont relevés par les arguments et le ton, et l'avocat n'a certes point de peine à modérer ses passions. Il faut remarquer que, dans les procès civils tout au moins, le magistrat jugerait aussi bien sur pièces ; l'éloquence des avocats n'est que pour le public et surtout pour les plaideurs ; car toute revendication veut prendre la forme du droit, c'est l'excuse du plaideur ; aussi semble-t-il toujours que les parties disputent dans l'intérêt de tous ; au reste quand il n'y a point une apparence de droit des deux côtés, il n'y a point de procès possible. Aussi le public et même les plaideurs veulent-ils que la cause soit ainsi éclairée et des deux côtés ; car le plaideur veut avoir raison, ce qui suppose que les raisons de l'autre soient aussi examinées. Mais le vrai artiste dépasse encore l'attente, non point du tout par l'effort passionné, si aisément ridicule, mais tout au contraire par une sécurité mimée et par une sorte de renoncement qui le renvoie au rang de l'arbitre et lui donne déjà le ton de la sentence. La présence du juge, qui cherche une sentence bien faite, le respect qui lui est dû, le bon ordre de l'audience, et l'intérêt aussi du client, sans compter les toges, tout l'y porte ; mais il y faut aussi ce mouvement artiste qui donne corps et solidité aux folies de la passion disputeuse. Ce mouvement produit plus d'effet dans les pays animés par le soleil, où les causes sont discutées cent fois dans les lieux publics avant d'arriver au prétoire. On comprend que ces improvisations sans ordre, où un argument fait oublier l'autre, sans que personne puisse jamais saisir et sur-

tout contempler sa propre pensée, donnent un furieux désir de faire silence et d'écouter. L'orateur s'avance alors comme un dompteur de monstres, et ces monstres sont nos pensées. Mais le plaideur est encore plus douloureusement mordu par ses informes pensées. Aussi dans la passion du plaideur il entre ce besoin de voir une fois sa cause avec toute l'apparence de la justice : et c'est beaucoup pour ce spectacle qu'il paie l'acteur.

A partir de l'éloquence plaideuse, l'épique et l'élégiaque s'élèvent aisément, car elles considèrent des événements passés et irréparables. Mais la première console et soulève par l'action ; la seconde console et allège par un ton soutenu et des mouvements réglés qui donnent comme le modèle du chagrin décent. Pour la contemplative ou religieuse, elle se distingue de l'élégiaque en ce que l'esprit s'y tire de ses peines et misères par la considération d'un ordre majestueux. Autant que cette idée est fondée en raison, cette éloquence est science ; elle est un art autant qu'elle joint à ses fortes leçons l'exemple du ton, de l'attitude et du geste. Il faut convenir qu'un sermon bien composé, et dans le recueillement exigé par la cérémonie, apporte par lui-même une solution ; et le raisonnement sert surtout à montrer qu'un homme peut conduire sa pensée au-dessus des problèmes les plus émouvants ; ainsi on comprend pourquoi le croyant, qui est si facile sur les preuves, veut pourtant des preuves. A dire vrai l'argumentation est elle-même proprement oratoire et les divisions aussi ; non point tant contre l'adversaire que contre les mouvements désordonnés du cœur, les sanglots et les convulsions. On pourrait presque dire que la marche du raisonnement remplace ici le rythme poétique ; les sophistes, dans Platon, font bien voir cette parenté, à première vue scandaleuse, entre le raisonnement et les symétries et assonances ; et les comparaisons si naturelles dans ce genre d'éloquence jouent à

peu près le même rôle, par ces développements réglés selon la chose, et qui nous préparent à régler aussi nos tremblantes pensées. On voit assez d'après cela ce qu'il faut entendre par le style poétique. Il y a une manière de construire et de conduire les phrases, même dans la prose écrite, qui met le corps en jeu et qui alourdit l'assentissement. La vraie prose se défie toujours de ces mouvements prophétiques, qui usurpent sur le jugement, et elle y remédie par des cadences rompues et des traits imprévisibles, comme nous verrons.

LIVRE QUATRIÈME

De la musique

I

Des bruits rythmés

Parce que la musique compte le temps sans presque aucune complaisance, elle tend vers la forme d'un objet invariable et se détache du corps humain en action. Pour mieux marquer ce caractère, il est bon de traiter d'abord du rythme musical. Ce rythme n'admet que par exception des silences arbitraires ; ainsi n'importe quel bruit fait apparaître la loi. Le tambour fait une musique véritable, par des intensités différentes qui reviennent dans un certain ordre, divisant et subdivisant le temps. Toutes les actions font un rythme par l'alternance du repos et de l'effort ; et les signes vocaux qui servent de signal pour les actions en commun ont naturellement aussi ce caractère, car il faut un signal d'avertissement et un signal d'exécution. Même les ordres qui sont donnés de loin sont toujours donnés selon un rythme ; ainsi la division du temps remplace l'articulation. Pour marcher au pas, on est amené aussi naturellement à marquer plus fortement un des deux pas ; le rythme le plus simple est né de la marche en ordre. Mais le musicien ne s'arrête point là. Un artiste tambourineur inventera des fantaisies rythmiques ; il sait marquer, par des intensités différentes, deux groupes de deux et même deux groupes de quatre. Ces rapports de nombre, surtout dans les mouvements

rapides, ne permettent aucune fantaisie ; ce qui est en trop est désordre ; et le bon musicien se reconnaît surtout à ce qu'il compte les silences. Nous touchons ici aux nuances de la musique la plus compliquée ; car, même dans les mouvements lents, il y a une rigueur du rythme, une marque imperceptible pour les groupes de groupes, enfin un cours régulier des sons qui porte les variations et ornements ; mais il y faut plus de volonté qu'on ne croit ; faute d'observer cette règle, la musique revient à la poésie ; et, si les paroles chantées ne soutiennent pas alors la musique, l'auditeur s'y perd.

Même sans paroles, les sons émeuvent toujours, car ce sont des cris purifiés ou bien des bruits purifiés ; mais il faut que ce soient des passions d'un moment ; il faut que la musique nous sauve toujours et nous relève. C'est ce qui fait dire que la musique excite les passions ; on oublie que toute passion s'exaspère par ses effets, de quoi la musique nous délivre. La même méprise s'observe pour les larmes, qui marquent un soulagement dans la peine. Mais bornons-nous au rythme. Je ne vois guère qu'un rythme hors du binaire, c'est le ternaire, dont l'origine naturelle est peut-être dans le bruit des moulins, ou bien des batteurs en grange ; toujours est-il que ce rythme a ceci de remarquable qu'il exclut la marche, et apporte ainsi toujours l'idée du loisir et du jeu. Composé avec le binaire, selon deux groupes de trois, il perd son caractère propre, mais communique à la marche une légèreté de promenade.

Ce qui est le plus remarquable, c'est que le bruit rythmé, à lui seul, sait déjà tromper et rassurer, par des contretemps vigoureux, appelés syncopes, mais seulement lorsque le rythme est bien établi ; chacun pourra observer que le rythme gagne en puissance par ces contradictions et ces reconnaissances ; ce plaisir est commun à tous, et redresse la nature humaine comme

il faut. Quand ces jeux se mêlent à un mouvement lent, il faut que les sons ou la voix y aident ; mais ces rebondissements sont toujours propres à représenter le cours d'une vie ; car vivre heureusement, c'est se retrouver et se reprendre. C'est pourquoi la musique est propre à régler le souvenir par une représentation d'un temps plein, mais raccourci, où la consolation porte la peine. On pourrait dire que la poésie voyage parmi les choses, et la musique dans le temps surtout. C'est la bonne historienne.

II

Des sons et de la mélodie

La voix naturelle est un bruit ; surtout dès qu'elle augmente par les passions, elle change continuellement, va au suraigu et au grinçant, et enfin ne présente rien qu'une agitation indéterminée. Mais la voix, surtout dans la jeunesse, dans la force, ou dans la sécurité, se pose quelquefois d'elle-même, et s'imite elle-même en croissant et décroissant ; l'attention du parleur se porte alors sur le signe même et se plaît à le prolonger. Ainsi se font les signaux accoutumés dans la vie des champs, au lieu que les signaux d'alarme sont des cris. C'est pourquoi une belle voix humaine fait toujours penser à la paix des campagnes ; et l'on pourrait même dire que tout chant est campagnard ; c'est pourquoi il plaît à la ville, comme toute paysannerie.

Le son, même pur, même étudié, ne peut rester longtemps le même, par cette loi qui veut que l'on change d'attitude ; mais le passage insensible d'un ton à l'autre ressemble au cri ; le chanteur ne peut plus s'écouter et se suivre. Le chant naturel consiste sans doute en de

tels passages, mais courts et toujours terminés par quelque son soutenu et reconnaissable ; et il est rare que le chant le plus parfait soit exempt de tâtonnements ; toutefois il est vrai que le signe humain, j'entends de l'équilibre, de la santé, de la joie humaine, consiste toujours en une suite de sons soutenus et bien distincts ; et la perfection du chant consiste toujours à conduire un même son du faible au fort sans le changer, car c'est la marque la plus parfaite de la possession de soi. Le mot pureté a un sens bien riche et assez fort.

On comprend pourquoi les fantaisies du chant ainsi que les difficultés vaincues plaisent par elles-mêmes, et d'autant plus que le corps conserve mieux la liberté et l'aisance et montre moins de fatigue ; c'est un plaisir de délicats, en ce sens que la voix chantante révèle tous les mouvements intérieurs ; mais ce genre de plaisir dégénère, s'il est seul ; et la foule en vient à guetter les signes de la crainte ou de la fatigue, ce qui n'est pas loin de la cruauté. Quand la musique est belle, ce genre de plaisir est relevé par d'autres, et contribue en même temps à les soutenir. Dans tous les arts on remarque un intérêt qui serait presque animal, comme de voir une femme jeune et belle, mais qui est avec d'autres humanisé par une contemplation supérieure. L'art produit donc une discipline du corps par une considération d'objets choisis ou façonnés. Et la musique est peut-être de tous les arts celui qui a le plus de puissance sur nos passions ; c'est pourquoi ceux qui aiment trop leurs passions n'aiment point la musique.

Pour nous en tenir aux sons et au chant, disons que l'autorité du chanteur n'est jamais si grande que lorsqu'il obéit lui-même strictement à la loi magistrale. Cette obéissance exprime l'admiration vraie bien mieux que ne feraient les discours, et la pureté des sons est ainsi le plus bel hommage à la loi posée par le maître. Et c'est le propre de la musique de ne pouvoir exister

que par des admirateurs exercés. Ainsi le musicien n'est jamais seul devant la foule ; le peintre n'a pas ce secours.

La parole, dès qu'elle est un peu animée, dessine toujours une espèce de mélodie. On peut s'en rendre compte en écoutant une interrogation, une exclamation, un blâme, une concession, une restriction. On remarquera que la voix, partant du grave, monte d'abord à l'aigu par de grands sauts, puis plus péniblement et par degrés plus rapprochés, pour se maintenir enfin au plus haut, dans la discussion passionnée surtout. Ainsi apparaît une loi musicale de première importance, d'après laquelle les intervalles sont plus serrés à mesure que le son s'élève. La physique conduit aussi à cette loi par d'autres chemins. Essayez déjà de la vérifier en inventant quelque chanson simple. On voit ici que la mélodie est assujettie à d'autres lois que la simple combinaison des notes, et qu'il y a des mélodies naturelles. Sans doute la nécessité de se reposer de certains sons par d'autres serait-elle aussi à considérer ; mais le détail nous échappe. Toutefois il est sensible que la première moitié d'une phrase musicale nous laisse en attente, comme si des sons ou intervalles non utilisés encore devaient naître à leur tour, avant le repos équilibré. Disons enfin qu'un son n'est jamais simple, et que l'oreille y distingue un mélange de sons dont quelques-uns dominent ; ainsi la mélodie pure serait possible, j'entends celle qui est suggérée seulement par la nature de chaque son, et qui le continue selon l'attente. Mais ce genre d'invention est réservé aux chanteurs naïfs ; l'usage des instruments, le besoin d'innover et la composition écrite conduisent dans d'autres chemins, souvent rocailleux.

III

Des chants populaires

Le chant naturel se rencontre presque partout dans la musique populaire et ne se trouve guère ailleurs ; ce chant se suffit à lui-même ; il est plein et soutenu sans le secours de l'harmonie ; on ne voit même pas ce que l'harmonie y pourrait ajouter ; nulle musique n'a autant de corps ni autant de force ; aussi résiste-t-elle au temps. Le goût s'est gâté presque partout dans les campagnes par l'invasion des sots refrains ; mais les chants populaires y sont restés ce qu'ils étaient ; semblables aux formes vivantes, ils ne peuvent que garder leur forme ou périr.

Aussi l'école du chant devrait se borner à ces antiques modèles ; le chanteur ne peut alors s'égarer, ni se troubler ; ainsi, porté dans sa jeunesse par la belle musique, il pourrait ensuite porter l'autre ; enfin cette musique résonne en elle-même et se renforce d'elle-même, invitant le chanteur à se livrer, à oser ; et, en même temps, par la disposition du corps qui est ici commandée, toutes les passions sont déliées. Aussi faut-il dire que cette musique est du genre contemplatif toujours. Cela est sensible dans les complaintes et les récits ; la musique contraste toujours avec ce que la chanson dit ; mais elle contraste toujours comme il faut, opposant à la misère humaine une consolation d'avance et comme une vue sur un long déroulement du temps. Il n'y a peut-être pas de musique gaie ; mais on ne peut pas dire non plus que la musique soit triste ; car le vrai musicien, encore bien plus que le vrai poète, repousse ses peines et les

maintient en face de lui, à distance de vue humaine. On appelle quelquefois mélancolie, faute d'un meilleur mot, cet état où l'on contemple ses propres malheurs, et tous les malheurs, comme des objets qui passent et déjà lointains ; la musique figure merveilleusement ce souvenir et cet oubli ensemble. L'âme chanteuse a son bonheur en elle. Le poète dit la même chose, mais moins bien ; souvent il déclame et s'efforce ; mais la vraie musique s'y oppose, et ne s'accommode que du calme souverain ; il est assez clair que dès que les forces de combat s'inscrivent dans la musique, il n'y a plus de musique ; tout au plus une déclamation chantée. On aperçoit qu'il y a une musique pure en deux sens ; la musique naturelle est pure dans le sens le plus plein ; mais la musique instrumentale parvient à se purifier autrement, comme nous verrons.

Le progrès de la musique instrumentale devait tuer la véritable musique vocale, qui est l'improvisation recueillie, scrupuleuse, réglée sur les bruits extérieurs autant qu'ils font quelquefois réussir des musiques, et aussi sur ce que chaque son annonce et appelle, sans compter la danse presque immobile du chanteur qui règle aussi les sons pour l'équilibre des muscles. On comprend que nous n'ayons que des souvenirs de cet art ancien, mais choisis par la préférence des plus habiles chanteurs, et que les plus grands musiciens ne dédaignent pas de prendre comme modèles ou thèmes. On conte pourtant que les nègres improvisent encore. L'histoire admirable de Consuelo termine le règne de la mélodie naturelle. Jean Christophe est un pianiste ; et certes ce n'est pas méprisable, mais enfin les dieux ne chantent plus.

IV

Des chœurs

Il y a des sons qui se contrarient et s'annulent, de la même manière que les mouvements à contretemps dans un travail commun. En revanche il y a des sons qui se renforcent par la rencontre favorable de beaucoup de petits mouvements. Il suffit de savoir là-dessus que l'air transmet les sons par des compressions et dilatations qui se communiquent de proche en proche, et que ces vibrations sont d'autant plus rapides que le son est plus aigu. D'après cela il arrive que deux sons purs entendus en même temps fassent un son variable et comme chevrotant ; ainsi deux sons peuvent faire un bruit. Mais deux sons peuvent faire aussi un son plus puissant, où l'on reconnaît une foule déjà qui chante. Il n'est pas nécessaire de connaître les causes physiques de l'unisson, de l'accord et de la dissonance ; le corps tout entier s'y met de la même manière qu'il file le son ou conduit la mélodie. Mais il y a cette différence qu'alors il prend l'autre pour modèle et maître, et l'autre aussi, ce qui fait une belle amitié d'un moment.

On pourrait dire qu'il y a deux manières de s'accorder à d'autres, dont l'une est de suivre la mélodie et de se fier à son propre talent ; c'est la moins parfaite. L'autre, plus libre malgré l'apparence, est de s'accorder à l'autre comme pour une danse, et d'improviser, si l'on peut dire, avec lui. Je crois que l'improvisation en duo, trop peu pratiquée, est le vrai moyen de parvenir à la sonorité parfaite, plus rare encore que la justesse, parce qu'elle tient compte des nuances, de l'accent, et du corps

même de la voix. Mais aussi il est de la nature des chœurs de garder la simplicité et la lenteur, et de n'arriver même à la force qu'après une épreuve et une sorte d'entraînement. Un chœur serait donc toujours écrit de façon à régler d'abord les voix l'une sur l'autre. La musique instrumentale a fait oublier un peu trop ces règles prises de la nature. Presque toujours les parties sont trop séparées, trop réglées aussi par la mélodie ; on n'y trouve que rarement ces profondeurs du son, ces étendues pleines et cette joie affirmative qui sont le privilège des voix accordées. Même souvent l'accord ne subsiste que par la même mélodie reconnue, surtout dans les mouvements rapides ; et en cela les voix ne font qu'imiter les instruments ; les voix perdent beaucoup à ces jeux difficiles. Et la musique populaire se moque des recherches harmoniques. L'unisson des voix est l'accord le plus simple ; c'est aussi le plus puissant ; mais c'est aussi peut-être le plus difficile. L'oreille a de la complaisance à l'égard des parties qui se séparent, se retrouvent et jouent ; elle n'en peut avoir pour l'unisson, car l'unisson est plat et faible s'il n'est plus plein et plus riche que tout accord ; et l'auditeur en juge dans ce cas-là comme il faut, sans ce travail d'attention que réclame la musique instrumentale, plus riche en combinaisons, mais moins puissante que la musique vocale naturelle, parce qu'étant trop détachée des passions, elle a aussi moins de prise sur elles. Il faut que la musique véritable soit un cri selon la loi. On dit beaucoup qu'il faut du nouveau en musique et c'est peut-être vrai de la musique instrumentale, destinée principalement à réveiller de l'ennui ; mais les belles chansons restent belles, et l'on ne s'en lasse point.

V

Des instruments

Je veux considérer ici non pas les ressources de l'orchestre, mais seulement les instruments les plus parfaits et qui ont le plus contribué à changer l'inspiration musicale. Tels sont le violon, l'orgue et le piano. Le violon est le plus humain, j'entends celui qui dépend le plus des mouvements et de l'équilibre du corps humain ; c'est aussi le moins mécanique des trois et celui que la science a modifié le moins. La forme du violon s'est conservée en s'adaptant, à la manière des formes animales ; les meilleurs violons ont été naturellement préservés, transmis, et plus tard copiés scrupuleusement, ce qui a fini par fixer de petites différences dues au hasard. Tout le progrès ici s'est donc fait par la tradition et par un culte aveugle du passé ; et la passion des collectionneurs, bien qu'étrangère quelquefois à l'amour de la musique, a pourtant servi la musique. L'art du luthier a ainsi tous les caractères d'un culte ; la musique n'est plus dans l'homme mais elle est partout dans les choses autour ; un violon sonne merveilleusement chez un luthier par toutes ces caisses de résonance suspendues ; mais il se peut qu'un luthier n'entende rien à la musique. Toujours est-il que de ces travaux de sourds résultent d'autres chants, si l'on peut encore dire, qui n'ont rien de la voix humaine, mais qui ont aussi leur étendue, leurs passages faciles ou difficiles, leurs intervalles préférés. L'archet y joue naturellement son rôle ; il naît de l'archet une prononciation, si l'on peut dire, une articulation et un accent, que la voix humaine ne suggère point ; et

il y a une respiration du violon, qui dépend de la longueur de l'archet. Or il arrive presque toujours que celui qui écrit pour le violon connaît assez l'instrument pour tenir compte de ces conditions, même sans y penser ; et il est naturel aussi que l'exécutant préfère les compositions qui font le mieux sonner et parler l'instrument ; il y a donc une musique de violon comme il y a une musique pour la voix. Essayez de chantonner seulement quelque musique célèbre écrite pour le violon, vous saisirez la différence ; et du reste chacun sait assez que le violon a bien plus d'étendue que la voix.

L'orgue s'est perfectionné par mécanique ; mais il y a des parties de l'orgue, comme le clavier, qui sont filles d'expérience aveugle seulement. Et il est clair que cette forme du clavier détermine déjà toute une musique. Les intervalles y sont figurés pour les yeux et pour les mains, les modulations aussi et les accords. Il faut noter, au sujet de l'orgue, que les traits du pédalier dépendent encore plus de l'instrument, et la forme de ces traits, aussi bien que certaines pratiques d'harmonie qui dépendent de la même cause, se retrouvent dans toute la musique d'orgue, et même assez souvent dans d'autres musiques ; car l'improvisation à l'orgue, qui est de métier, a été la source de beaucoup de compositions qui ont gardé toujours la marque originelle.

Le piano, dernier venu, est pourtant celui de tous les instruments qui influe le plus sur la composition musicale. Il ne manque pas de compositions pour orchestre, de musiques théâtrales, et de chansons qui sont nées au piano ; un musicien exercé les reconnaît sans peine, d'abord par la forme des traits et des ornements, et aussi par la marche de l'harmonie. Il est juste de dire que le piano d'aujourd'hui revient à l'expression et tient au corps humain non pas tant par le toucher, comme on croit, que par les pédales, qui font entrer plus ou moins toutes les cordes en résonance, à propos

et par touches rapides, ce qui donne une variété admirable, et même des chants soutenus ; aussi l'improvisation sur le piano peut suffire au musicien ; et telle est la véritable origine de cette autre musique pure, si différente de la chanson pure, moins humaine aussi, moins puissante sur les passions, et qui incline le goût musical vers les jeux mélodiques et harmoniques.

Il reste à dire un mot des virtuoses. Il y a des virtuoses du chant ; toutefois la nature ici est bien forte, et les beaux chants gardent leur empire. Mais, sur les instruments, particulièrement sur le violon et sur le piano, il arrive que des exercices difficiles et quasi acrobatiques, qui ne sont que des moyens, sont pris pour des fins et admirès pour eux-mêmes. Aussi la musique écrite par les virtuoses est-elle gâtée par ces ornements hors de propos ; mais les compositeurs souvent écrivent pour les virtuoses. Le propre du génie en tous temps est sans doute de reprendre ces formes parasites et de les faire rentrer dans la musique, comme il est arrivé pour le groupe, le trille, la chromatique et même les sons harmoniques du violon.

VI

De l'harmonie

L'ancienne musique a sa règle en elle-même, qui est de bonne tenue, de politesse, de ferme gouvernement ; elle cherche les sons soutenus, les successions compensatrices, les repos naturels, les conclusions péremptoires. La musique des modernes, semblable en cela à la poésie, a ses règles autour d'elle, dont les choses, diapasons et instruments, sont dépositaires. Le mécanisme s'y est mis. La gamme, le mode, le ton, les accords sont nés

des instruments et particulièrement du clavier. La modulation est peut-être ce qui caractérise le mieux la musique instrumentale ; on entend par là un changement de mode, comme un passage du majeur au mineur ou bien un changement de ton, qui souvent serait indéterminé dans la musique chantée à une partie, et qui suppose donc une harmonie réelle ou imaginée. Mais la modulation suppose d'abord la connaissance et l'affirmation du ton et du mode. J'ai observé que les harpistes qui accompagnent par instinct sont presque toujours incapables de moduler convenablement quand la musique chantée l'exige. Aussi voit-on que la plupart des chants populaires ne modulent point, ou, pour mieux dire, qu'ils sont étrangers au ton et au mode, comme il est visible dans les chants bretons ou dans la musique d'église. Les plus grands musiciens parmi les modernes retrouvent quelque chose de cette liberté, mais toujours en modulant. Les plus rares beautés de la musique instrumentale viennent peut-être de ce retour du chant libre qui lutte contre les formules et finalement les soumet ; là est le centre de l'harmonie ; à la considérer autrement, on se perd dans les procédés. Le chant naïf n'exigeait, outre les dispositions d'oreille et de gosier, que l'application, le sérieux et la pureté. Aujourd'hui la riche musique moderne offre trop d'objets à l'intelligence, trop de combinaisons, trop de suites et jusqu'à des hardiesses quasi calculées ; le raisonnement y périt ; il y faut du jugement, pour vaincre ce mécanisme trop fort, et ordonner enfin l'harmonie selon la musique. Et tout de suite prendre parti, repousser ce mécanisme au niveau des instruments. Cette liberté n'est point transcendante, mais, au contraire, immanente ; et il faut admirer comment l'invention du ton et du mode sauvèrent la musique instrumentale, lorsque le chant fut détrôné. Si les accords ne proposaient qu'un jeu de plaisirs et d'attentes, la volonté n'aurait rien à vaincre, et la musique descen-

drait au niveau du divertissement. Heureusement, par la physique des sons, on retrouve une pente de nature, qu'il faut remonter. La modulation qui va d'*ut* à *fa* est appelée par la résonance naturelle des sons composés ; on devrait l'appeler descendante. Au contraire la modulation qui va d'*ut* à *sol* domine cette force de nature. Un rapport du même genre est plus sensible, quoique moins facile à expliquer, entre le Majeur et le Mineur, si bien nommés. Si donc on parcourt le cercle entier des tons majeurs et mineurs, en supposant seulement que le ton d'*ut* est le plus naturel, on tracera un chemin montant et descendant qui marque bien, par modulations, les chutes et les reprises de l'âme en travail. Chaque ton, et surtout les voisins de l'*ut*, aura ainsi son caractère, le *Sol* simple et libre, le *Ré* volontaire et ferme, le *Mi* dionysiaque, et ainsi des autres, chaque ton mineur marquant un certain abandon à son degré propre. Ce serait une dialectique des tons et comme une philosophie du clavier. On trouve ainsi dans la musique une sorte de matière seconde, fille d'esprit toute, et plus redoutable par cela ; mais cette victoire aussi a sa beauté propre, et que l'on peut juger incomparable ; c'est l'esprit contre lui-même, au lieu que le chant naturel discipline le corps. C'est pourquoi la musique de piano, si elle est belle, est alors royale. Son caractère propre est sans doute l'opposition entre les modulations hardies et la sécurité ou sérénité du chant directeur qui explique ou impose, comme on voudra, les passages que l'oreille seule refuserait. Les célèbres compositions de Schumann peuvent servir ici d'exemple.

Il me semble d'après cela que l'apprentissage de l'harmonie suppose d'abord la connaissance parfaite des tons et des passages de l'un à l'autre ; et c'est là que trouverait sa place l'étude des dissonances, des retards, et des basses qui portent tout. L'étude des deux modes les plus connus, le majeur et le mineur, et en-

suite des modes qui sont comme la formule moderne des musiques anciennes, suivra naturellement. L'étude physique de ces édifices sonores peut être aussi fort utile, et Helmholtz en a dit tout ce qu'il faut, qui n'est pas peu ; on retrouvera par ce chemin une loi naturelle du chant déjà rencontrée plus haut, c'est à savoir qu'un édifice sonore bien équilibré se compose de basses largement espacées, les jeux plus serrés à hauteur moyenne, et les petits intervalles couronnant le tout. Naturellement cette règle est destinée à être vaincue et dominée aussitôt ; mais les audaces en ce genre exigent aussi une solution, qui est retour à l'ordre naturel. Quand ce calme des basses et leur pas élargi s'accordent avec la terminaison voulue par le rythme et aussi avec les résolutions harmoniques, la conclusion s'annonce clairement ; mais il arrive que toute la richesse s'y retrouve par des imitations rappelées, par des modulations encore essayées ou par des ornements, toutes choses que l'affirmation soutenue permet ici, comme un regard encore à ce qui vient de passer. C'est peut-être ici le lieu de remarquer que les mouvements retenus, si naturels quand on approche de la conclusion harmonique et rythmique, sont souvent dans la musique même à ce point qu'un changement de vitesse n'est pas nécessaire pour les faire sentir. Le sentiment de la terminaison imminente et l'attention à ne rien laisser en suspens suffisent à retenir le mouvement en intention ; quand il faut réellement ralentir, c'est le signe que la musique est sans âme.

VII

Des imitations, variations et ornements

Un caractère bien frappant de la musique est qu'elle répète les mêmes chants, souvent sans aucune altération, d'autres fois plus haut ou plus bas, ou bien dans un autre ton, ou bien selon un autre mode ou bien avec des variations ou des inversions. Il est quelquefois assez difficile de retrouver le thème ; mais aussi sans le reconnaître explicitement on se trouve toujours disposé à saisir et à mesurer d'avance la variation nouvelle, et enfin à s'y retrouver. L'analyse des belles œuvres conduit à des découvertes étonnantes, auxquelles il se peut bien que l'auteur n'ait pas pensé. D'autres fois l'imitation est imposée, comme dans le canon et la fugue ; et ces exercices sont une grande partie de l'école du musicien. C'est une occasion nouvelle de remarquer que, sous l'empire des instruments, le mécanisme menace toujours la musique. De deux côtés. Toutefois je craindrais moins l'improvisation manuelle, préparation naturelle au vrai détail de l'artiste, que cette autre musique trop pensée, qui porte, en son développement, la marque de l'industrie. L'intelligence se contemple seulement en ce déroulement mécanique, qui est proprement son miroir. Il faut reconnaître une parenté entre les sons mécaniques de l'orgue et cette architecture sonore, comme on l'a appelée. Le monde des musiciens reste partagé entre deux méthodes, celle qui invente sous la loi du temps, d'après les promesses des sons, et celle qui, disposant du temps sous la forme de l'espace le remplit en tâton-

nant d'après les règles de l'imitation, de la variation, et de l'harmonie. En ces belles discussions, qui occupent noblement le temps du repos, on pourra prendre comme un avertissement l'idée qui circule en tous ces chapitres, à savoir que les arts, dans leur perfection, se distinguent et même s'opposent, par ces analogies profondes qui rendent toute comparaison impossible. Disons, contre d'ambitieuses métaphores, que les constructions d'après un plan préalable sont également étrangères à la vraie musique et à la vraie architecture.

En cela la musique diffère profondément du langage parlé et s'oppose directement au langage des passions. C'est le propre des discours passionnés de changer par leur propre force ; car l'imagination s'échauffe, la gorge se contracte, la colère monte. A quoi s'oppose déjà le sage discours de celui qui cherche, et qui tourne autour du même objet, corrigeant l'expression, retouchant, expliquant, mais surtout la poésie, par son rythme fermement maintenu, et même par ses refrains périodiques, d'autant plus nécessaires que les passions sont plus près de vaincre. Mais la musique, outre le rythme et les refrains, se répète attentivement et ingénieusement dans tout ce qu'elle dit ; aussi ose-t-elle plus et s'approche-t-elle plus de la tristesse et de la colère, par ce remède qu'elle y apporte en même temps ; c'est pourquoi l'imitation s'y montre d'autant plus stricte que le mouvement et les changements d'intensité risquent plus de jeter l'alarme ; c'est ainsi qu'elle occupe les passions, qu'elle les entraîne, et, par un paroxysme réglé d'avance, même quant à la durée, les ramène à un repos délié.

Il y a, il me semble, deux espèces de variations, l'une, qui tient de près à l'ornement, consiste à imiter le thème, mais en remplaçant les sons tenus et les passages francs par des traits rapides et des intervalles plus serrés ; ce qui peut n'être qu'un jeu ; mais si le

thème est assez fort, il domine encore par-dessus les variations ; c'est comme un chant silencieux que l'auditeur recompose, et cela l'invite à chanter aussi en lui-même ; c'est pourquoi il y a toujours de l'amitié dans les plus belles variations. Les sonates pour piano de Beethoven en fournissent plus d'un exemple ; et rien ne fait mieux voir comment le musicien soumet le virtuose. L'autre variation, plus moderne, pourrait être appelée modulante ; la mélodie, déjà affirmée, revient, mais trompe un peu l'attente, et s'égare en des chemins nouveaux, toutefois soutenue et portée aussitôt par une harmonie qui efface l'ancienne et fait comme un départ encore ; cette variation, sobre dans son développement, exprime une richesse, des perspectives et la nécessité de finir ; ce sont des confidences dans un temps mesuré, et comme le soir d'une belle journée. Le *Prelude, Aria et Finale* de César Franck, et son *Quatuor* offrent de ces merveilles.

Il y a aussi deux espèces d'ornements. Les uns, qui sont les groupes, entrent dans la mesure sans jamais l'altérer ; les autres, comme les roulades et le trille, rompent délibérément le rythme, et appartiennent à la déclamation. Les premiers sont dus surtout aux virtuoses de l'instrument, soit qu'ils délient leurs doigts par cet exercice, soit que, sur le clavecin ou le piano par exemple, ils essaient de raccourcir la durée d'un son prolongé, que l'instrument soutient mal. Les autres résultent de ce mauvais mélange, qui soumet trop souvent la musique à la poésie, ce qui déforme les deux ; les virtuoses du chant en font étalage, et ces ornements plaisent souvent par de petites causes, comme font les pirouettes du cirque. Mais le musicien a repris tout ce domaine. Justement parce que le trille et le groupe sont des exercices et prouvent seulement que le chanteur ou l'instrumentiste reste libre et maître des sons, ces ornements, dans la musique la plus grave et

la mieux inspirée, affirment encore mieux la force contemplative, qui tient les peines à distance. L'expression forte, dans tous les arts, veut des contours solides et une main ferme.

VIII

Des timbres et de l'orchestre

Un son, surtout d'instrument, est toujours une espèce de bruit par une multitude de sons accessoires, souvent criards, toujours tumultueux, qui l'accompagnent ; et, autant que ces sons sont dominés et négligés, le son offre un timbre qui est propre à l'instrument et quelquefois à l'artiste, par où le son tient à la nature. De là des jeux plus sauvages, où le rythme est le principal, où les timbres essaient toujours de vaincre les sons, et qui sont le propre de l'orchestre. Mais il faut distinguer dans l'orchestre le quatuor à cordes, les bois, les cuivres, et les tambours, cymbales et cloches.

Le quatuor y maintient la pure musique ; et le quatuor à cordes seul est sans doute le meilleur interprète de la plus haute musique. Toutefois il faut faire là-dessus deux remarques ; la première est que le quatuor produit, en dehors des sons, un bruit de rouet qui importune certaines oreilles ; peut-être la musique veut-elle que l'on fasse effort pour vaincre et effacer cette impression. La deuxième remarque est que les sons, s'ils ne sont pas très purs et religieusement conduits et surveillés par les exécutants, arrivent souvent à se contrarier et à s'éteindre ; à quoi l'œuvre même contribue quelquefois aussi. Mais s'il triomphe de ces difficultés, le quatuor dépasse l'orchestre en puissance.

Les cuivres seuls conviennent aux rythmes simples

et aux musiques telles que les permettent le cor, le clairon, et la trompette ; ce sont réellement des bruits où il faut retrouver la musique ; aussi les jeux de l'harmonie n'y sont pas libres ; les passages périlleux y sont étranglés et rauques. Les bois, et surtout les clarinettes et les flûtes y mettent quelque légèreté ; mais le son de ces instruments est encore trop chargé de timbres. Il faut donc que tout ce bruit puisse être dominé par la masse des violons et de leurs frères plus graves. Quant aux instruments à percussion, ils sont plus près encore du bruit, mais assurent le rythme, seule discipline de cette tempête de bruits. L'esprit de l'orchestre est dans cette lutte entre les puissances diaboliques et les esprits célestes ; et la musique, à vrai dire, y est plutôt un miracle, même dans les cordes. Il arrive quelquefois que le vent ou d'autres bruits font des musiques d'un instant, par rencontres et alliances de bruits ; une belle musique d'orchestre arrive ainsi à se faire entendre, sur un chaos de bruits rythmés ; victoire encore, naissance merveilleuse, existence fragile, continuellement menacée. Même dans les violons en masse, comme les emploie Wagner, il naît un bruit d'abeille, d'où il semble que la musique sort par moments. L'orchestre est ainsi tout à fait autre chose qu'un concert d'instruments ; la masse même tend toujours à vaincre le musicien ; elle y parvient souvent. Ici les passions sont hors de l'homme ; elles ont leur vrai visage, cosmique ; et la fatalité est tout extérieure ; c'est un déchaînement des forces aveugles, ou bien des dieux, comme on voudra. Il y a donc quelque chose de l'épique dans l'orchestre ; mais le vrai dieu s'y montre mieux que par un rythme toujours le même ; on dirait que le mouvement même de l'épopée est maintenant parmi les forces ennemies ; ce grand mécanisme humain est ici plus fort que l'homme. Toutefois le génie, sur ce tumulte océanique, trouve une place et une résonance pour sa chanson propre ; de là

vient cette impression si puissante, dans les grandes œuvres, d'un chant solitaire, chanté pour soi seul. Ainsi la musique, au terme de son développement mécanique, revient à ses origines, se renie, et se retrouve. Toute autre analyse de l'orchestre risque de prendre une symphonie pour une sonate à grand fracas.

IX

Des genres musicaux

On distingue sans peine la musique héroïque, l'élégiaque, la religieuse ; il y faut joindre la dramatique et la bouffonne. Platon ne voulait point d'autre musique que l'héroïque ; il disait que les autres musiques, qui exigent beaucoup de cordes ou une complication de clefs, n'étaient bonnes qu'à amollir et corrompre les âmes. Assurément, comme la vraie chasteté est sans pensées, ainsi il est bon de n'avoir pas besoin de musique à discipliner l'amour, la tristesse, le désespoir ; mais nous traitons ici des arts tels qu'ils sont, sans décider s'il vaudrait mieux se contenter du clairon et de la trompette. Toujours est-il que l'héroïque, qui n'est que l'épique sans paroles, exprime la force d'âme par un mouvement imperturbable, et résout les dissonances par l'action. Le mode majeur, qui force toujours sur l'obstacle, et résout en surmontant, y convient surtout ; et les modulations y doivent être naturelles, prévues, et non point soudaines et en forme de gouffre, comme des pensées à la traverse. Le propre de l'héroïsme est de se détourner des pensées qui ne concourent pas aussitôt à l'action ; ou, plutôt, les pensées accessoires n'y viennent que par des éclairs, recouverts, ramenés,

entraînés, dominés ; mais il faut qu'on sente aussi que cette simplicité est de précaution, et forte ; d'où procèdent ces hardiesses promptement balayées ; ce n'est que flottement d'un instant, ou hésitation aussitôt vaincue, comme dans une troupe d'attaque. Il semble aussi que les parties ne peuvent pas s'égarer beaucoup dans les ornements et variations des hautes, mais plutôt se serrer et ramasser en avançant sans même regarder à droite et à gauche. L'héroïque imite à merveille ce mouvement humain, mais sans désordre aucun.

Le thème le plus riche de la vraie musique, c'est la peine, mais non pas même agenouillée, relevée au contraire, et qui regarde au loin. Le premier signe de la consolation c'est que les choses s'éloignent autour, et se reculent à leur place. La musique aussi veut de la place autour, et étend autour de nous comme un espace de silence ; car la musique et le silence sont ensemble, toujours dans une solitude peuplée ; c'est pourquoi le sommeil et le soir sont des conditions accessoires favorables à la méditation musicale, surtout quand elle s'avance dans les routes du souvenir, apaisant et enchaînant les peines. Cette Muse ne raconte pas ; mais mesurant toujours la joie aux peines, et volant au lieu de marcher, elle ressemble à la lumière du soir qui finit par embellir toutes les choses un peu avant qu'elles s'effacent. Ainsi l'on se trouve fortement réconcilié avec soi, et recueilli dans le sens plein du mot. Chacun fera la différence entre un chant du soir de Schumann et les accents dramatiques de la peine à son paroxysme, qui ne sont que déclamation chantante.

Toute musique est religieuse par la pureté, l'attention, la soumission, le recueillement, la sérénité qu'elle veut et qu'elle apporte. La musique proprement religieuse est plus sévère et pense davantage au gouvernement extérieur ; c'est la musique d'une danse

majestueuse, ou bien encore une récitation de cérémonie. Toujours est-il qu'elle se fait écouter de tous. Mais l'âme musicienne prend d'elle-même ce mouvement qui l'élève au-dessus des misères, toutes petites devant le jugement. On s'est moqué de ces métaphores, qui viennent à dire que les sons en montant par degrés nous élèvent ; on peut rire aussi d'une doctrine qui met le ciel des élus au-dessus de nos têtes ; mais la métaphore, comme il arrive souvent, est juste par d'autres causes ; car il est assez clair que le chanteur ne parvient à parcourir sans accident une phrase qui monte sans y mettre toute sa pensée, et sans rejeter aussi toute vanité et toute crainte, ce qui le rapproche du ciel des élus, sans aucune métaphore. Cette pitié est sans objet, j'en conviens ; toutefois, par ce chemin, l'élégiaque nous conduit à pardonner à l'ordre des choses : et il n'y a peut-être pas autre chose dans le sentiment que l'on nomme amour de Dieu. Mais ce n'est pas ici un traité de théologie.

Dans le drame musical, presque tout est héroïque, élégiaque, ou religieux. Ce qui est proprement dramatique, c'est le dialogue qui fait naître et développe les passions ; et la musique dramatique est celle qui imite les accents et le mouvement du dialogue passionné ; ce n'est donc qu'une tragédie encore mieux réglée à moins que les acteurs, et même les auteurs ne tombent dans la frénésie, ce qui exclut toute musique. Faut-il en dire autant de la musique bouffonne ? Peut-être la gaieté en mouvement permet-elle toujours un rythme régulier, quoique vif, qui la tempère, et la maintient dans la décence. En outre la musique se prête bien à la parodie ; mais le plaisir est alors de même nature que celui que l'on prend à la comédie, et qui n'est pas aisé à expliquer.

Si la musique a pour objet de ramener l'esprit et le corps à l'équilibre en même temps, la pure musique se trouverait dans ce genre de compositions qu'il faut

appeler tempéré ou équilibré comme sont la sonate, le quatuor, la symphonie, où le musicien éveille et modère toutes les passions, selon l'ordre vrai des genres. Ainsi le commencement tient de l'héroïque ; l'élégiaque est au milieu, et le final, dans les belles œuvres, a toujours quelque chose du contemplatif. Quant au morceau de fantaisie, il est peut-être une concession et comme une politesse au virtuose ; à moins qu'il ne soit au pouvoir de la musique de nous distraire aussi de la musique.

X

De l'expression musicale

Beaucoup de musiciens, et parmi les plus grands, expliquent volontiers dans leurs titres ce que leur musique semble devoir suggérer, et il n'est même pas rare que la musique décrive par le bruit imitatif. Que la plus plate musique puisse se faire entendre par de tels procédés, c'est ce qui est évident. Mais il est plus difficile de dire exactement ce que la belle musique y gagne. Peut-être les titres et les programmes ont-ils pour principal effet de jeter l'esprit dans une rêverie poétique et même contemplative, ce qui dispose à bien écouter ; mais toujours est-il que la belle musique occupe aussitôt toute l'âme et la remplit, en quelque sorte, sans laisser la moindre place aux rêves ; ici l'esprit est pris par l'objet et ne peut se déprendre, par ce progrès dans le temps, ce changement, ces passages qui vous font marcher de leur train. En sorte qu'il est vrai que la musique suggère beaucoup, mais n'exprime rien qu'elle-même. Et voilà un beau sujet de discussion entre gens de bonne foi ; car tous ont

raison un peu. Il est vrai que la musique conduit en magicienne dans les chemins du souvenir ; mais les perspectives y sont toujours crépusculaires, lointaines, on dirait presque qu'elles sont surtout sonores ; ce n'est que l'espace des sons ; enfin la musique serait plutôt dévoratrice d'objets, et bon tyran. Mais en revanche elle dessine jusqu'au détail les moindres mouvements de l'âme ; aussi arrivera-t-il que ces souvenirs étranges et presque impossibles à nommer que la musique nous apporte, sont bien émouvants et par cela fortement reconnus ; on irait jusqu'à dire que la musique nous fait reconnaître ce que nous n'avons jamais connu. Aussi, quand la musique a passé, la rêverie a souvent des mouvements vifs et des surprises ; c'est ainsi qu'un simple titre prend puissance de poème ; mais toujours sans paroles et même sans objet, car l'esprit est ensuite comme soulagé et vide ; neuf et plein de foi. Cette disposition est proprement épique ; aussi démêlons bien. Ces pages ne conviennent pas à un lecteur pressé ; au reste on n'écrit que pour soi, comme le peintre peint pour soi et ainsi des autres ; et c'est le seul moyen connu de se rencontrer avec d'autres.

Il me semble donc que le chemin de la musique conduit toujours de la rêverie à l'action ou, si l'on veut, de la tristesse à la foi ; je dis la foi et non l'espérance ; car l'espérance cherche des secours hors d'elle, au lieu que la foi se jette dans l'aventure forte d'elle seule, et déliée de toutes les craintes ; et il semble que la musique purifie mieux que la poésie, ramenant toujours le mouvement des passions au mouvement qui les guérit ; la musique est donc expression pure, si l'expression annonce toujours que l'esprit s'est encore une fois sauvé. Que l'on essaie de penser à ce que serait la vie intérieure en chacun s'il s'abandonnait, s'il ne se reprenait. Dans la conscience que nous prenons de nous-mêmes, nous sommes soumis à cette condition, que

nous recomposions notre être par un pacte de gouvernement. Toute conscience est réveil; et le paradoxe ici est que le sentiment suppose connaissance. Qui éprouve sans se reprendre n'éprouve même pas. La pure terreur ne se connaît pas elle-même, ni l'entier désespoir. Enfin l'inexprimable n'est point senti. Les cris et les convulsions n'expriment rien qu'eux-mêmes, et l'horreur est justement le sentiment qui accompagne la contemplation de ces signes, signes qui ne signifient pas. Mais c'est dans le moment où la forme humaine reparaît que l'expression naît; et la musique est la forme humaine la plus pure peut-être, la plus fragile et la plus forte, la plus aisément déformable; celle aussi qui prouve le plus quand elle se referme et se termine sans fléchissement. Seulement il ne faut point dire que la musique exprime jamais quelque sentiment d'abord éprouvé; mais au contraire par sa qualité de signe continuellement gouverné, la musique fait paraître un genre de sentiment qui ne serait point sans elle, qui n'a point d'autre objet qu'elle, et qui par cela même nous invite à exister seulement selon nous. Le propre de la musique, en ses plus beaux moments, serait donc de ne rien signifier, c'est-à-dire de se séparer absolument de tous les autres langages. Mais aussi il ne faut point que le hasard entre dans la musique; il faut au contraire qu'elle se développe selon ce qu'elle promet; aussi toutes les surprises sont d'un moment, et aussitôt expliquées et rattachées. Par cette puissance la musique exprime ce qu'aucun autre langage ne peut exprimer, l'histoire d'une vie humaine pour elle-même, dans le cours du temps; non point telle qu'elle est ou fut ou sera, car cela n'a point de sens, cela échappe et périt; mais plutôt l'épopée de la chose. Plus simplement disons qu'il y a toujours de la volonté dans l'expression; volonté de montrer, volonté de cacher, volonté d'être. Enfin exprimer c'est modeler.

LIVRE CINQUIÈME

Du théâtre

I

De la forme théâtrale

L'analyse doit vaincre ici la facilité. Car il y a abondance de productions sans forme et qui plaisent pourtant, et abondance surtout de théories improvisées. Essayant donc de considérer seulement les grandes œuvres, surtout comiques, et les sûres traditions, surtout mimiques, disons que le théâtre n'est fait nullement de conversations émouvantes ou plaisantes, prises dans la vie commune. Il s'en faut bien. Les jeux imitatifs des enfants, et les scènes de remplissage où l'on dit boujour où bonsoir selon la mode, n'ont rien de commun avec le puissant langage que nous avons à décrire, et qui se développe selon ses moyens et conditions, comme la danse, la musique, l'architecture et le dessin. C'est ce que n'ignoreraient point les grands comiques, s'ils prenaient le temps de réfléchir sur leur art, sur ces traits hardis qu'on ne trouve point dans la nature, sur ce style défini des bouffons, ancien et presque immuable, sur ces jeux de scène énormes et mesurés qui permettent don Juan entre les deux paysannes, ou George Dandin devant sa porte fermée. Il n'y a point d'invraisemblance dès que la vraisemblance n'est point cherchée. Les bouffons du cirque n'ont même pas besoin de porte ; ils tracent une ligne sur le sable ; le génie comique ici comme partout décide, et ne ruse jamais.

L'art de la mimique avertirait mieux si la clef de son langage n'était à peu près perdue. Il en reste pourtant assez, dans la tradition des mimes, pour faire voir que l'imitation des gestes instinctifs n'y est pas du tout. Il s'y joint des gestes de style, j'entends décidés, d'une seule venue, et propres aussi, par leurs inflexions, à suivre le mouvement des passions, mais en obéissant toujours à la loi propre du signe ; et l'on verra aisément, si l'on rencontre par hasard quelque mime qui sache son métier, que ces mouvements sont tous de gymnastique et sans contracture, comme ceux de la danse, à laquelle la mimique est si naturellement liée. Je n'en conclus pas que la mimique ainsi purifiée ne puisse exprimer avec force ; bien au contraire, la vraie force ici, j'ose dire, comme dans l'escrime, vient de souplesse et vitesse ; ainsi l'expression forte touche sans étonner ; au lieu que les gestes de nature, quand ils sont vifs, rendent stupides par la surprise. Faites attention à ceci que les mouvements passionnés d'un homme qu'on n'entend pas ressemblent aux mouvements d'un fou ; et, ce qui frappe chez le fou, c'est cette naturelle mimique, qui n'est plus mimique, sans forme et tout à fait sans style ; mais disons que les mouvements de nature tiennent tous un peu de la folie, surtout pour le spectateur. Enfin je vois dans la mimique, autant que j'en puis juger, de la politesse, de la précaution, et une méthode pour composer les passions.

Le théâtre tragique est moins aisé à comprendre, peut-être parce que l'intérêt se transporte aisément à l'aventure elle-même, émouvante toujours et souvent illustre. Toutefois il est bien clair que les conventions de lieu, de rencontres réglées, comme de monologues, et de confidents, ne sont point du tout des licences, mais appartiennent au contraire à la forme théâtrale. Le génie théâtral les impose ; mais l'homme habile voudrait économiser là-dessus ; c'est comme si l'on voulait

prétendre que les mots expriment moins que les cris. Au contraire les cris n'expriment rien ; et il faut un contour imperturbable, fermement tracé, pour circonscrire les grands tumultes. Il y avait donc quelque chose de vrai dans cette thèse si méprisée d'après laquelle l'épopée et la tragédie veulent des termes nobles ; et ce n'est pas par la pauvreté des mots que les tragédies de Voltaire sont faibles. Dans tout art qui emploie les mots, plus la matière du mot domine, j'entends son bruit, son sifflement, son crépitement, plus l'expression est pauvre. Le théâtre est un langage aussi. Mais peut-être faut-il du métier pour le parler naturellement, comme ont fait Molière et Shakespeare.

II

Du tragique et de la fatalité

La tragédie nous représente des malheurs communs, mais à distance de vue, et comme des objets ; aussi l'idée de la fatalité, plus ou moins clairement conçue, est toujours l'armature du drame. Ainsi le spectateur est délivré de ce genre de crainte, qui est le pire, et qui est la crainte d'avoir à prendre un parti. Aussi faut-il que le drame soit terminé déjà dans le fait, au moment où le poète nous le présente ; c'est pourquoi l'ancienne histoire plaît au théâtre ; les malheurs illustres sont assez connus d'avance, et le temps en a effacé les suites, de façon que l'on sait où l'on va, et que l'on est séparé de son temps et de soi. Cette tranquillité se voit clairement dans le spectateur qui prend place. Ainsi le temps se trouve être le personnage principal de toute tragédie composée. Il est donc vrai, comme on l'a dit, qu'il faut

au théâtre tragique l'unité de temps, entendez la continuité et la mesure ; et je remarque que les mesures du temps, surtout par le soleil et les étoiles, ont ici l'accent convenable. Il est bon que l'épée de Cassius désigne les étoiles qui déclinent, dans une des plus remarquables nuits de l'histoire. Et il faut que l'on sente toujours la marche des heures, et la nécessité extérieure qui presse les passions et les mûrit plus vite qu'elles ne voudraient. Cette avance du temps qui, sans tenir compte de nos désirs ni de nos craintes, les accomplit enfin, est sans doute ce qui tient le tragique en place. Mais aussi le poète dramatique doit négliger ces mouvements d'humeur capricieux, qui n'ont point de suites et qui n'en attendent point. Il importe que les passions se dessinent sur la chaîne du temps. On pourrait dire que les passions sont la matière, et le temps la forme, de toute tragédie.

Il faut donc examiner comment les passions remplissent le temps. D'abord par ces décrets et prédictions sur elles-mêmes, et par l'interprétation des signes et des songes ; mais surtout par l'effet des oracles et prédictions, à partir de quoi les passions se développent hardiment sous l'idée fataliste. « Macbeth, tu seras roi. » Mais il faut bien distinguer la prédiction rusée qui fait arriver ce qu'elle annonce ; et cette dernière espèce convient seule. Toutefois entre les deux se place une prédiction qui annonce les actions seules, comme à Œdipe, mais qui dispose pourtant l'esprit à reconnaître dans la première impulsion un effet attendu de l'oracle ; de là un pressentiment et une horreur sacrée, qui lie un temps à l'autre par la préméditation, si l'on peut dire, de l'inévitable ; ce sentiment profond et dominateur soutient assez le drame ; et l'on voit bien par là que le principal est que le drame se tienne, et forme un objet. C'est à quoi servent aussi ces punitions et récompenses, qui forment surtout une solide chaîne de conséquences ;

car l'idée de la justice n'a point de place dès que l'on contemple une action que l'on sait faite et déjà irréparable. Mais j'avoue que les drames de second ordre se préoccupent beaucoup de plaire par des thèses de morale ou de politique, tout à fait de la même manière que les méchants tableaux nous prêchent la vertu ou bien nous représentent le plaisir. Le vrai théâtre, comme aussi la vraie peinture, se soucie peu de plaire par ces moyens-là ; les œuvres alors ne signifient pas, mais elles sont. Les œuvres tragiques sont, donc, par ces fortes liaisons dans le temps, qui offrent au jugement un travail tout fait et un objet non ambigu.

Je viens au dialogue, qui est le principal moyen du drame, mais aussi le plus clair. Tous nos malheurs, autant qu'ils résultent de nos passions, viennent de ces entretiens où les passions trouvent leur jeu et leur développement. Si l'on appliquait assez la règle monastique du silence, les passions retomberaient aux émotions toutes nues qui ne durent point. Mais les paroles cherchent la réplique et l'appellent. Encore, dans la vie commune, l'éloquence arrive aisément à la frénésie, et l'oubli est heureusement le sort qui convient à presque toutes ces improvisations. Mais l'art tragique compose les discours entre deux et les discours à soi tels qu'ils voudraient être ; ainsi la folie des passions semble réglée par quelque divinité présente, et les événements s'annoncent. « Elle a trompé son père ; elle trompera son mari » ; cette parole du père de Desdémona au More qui l'enlève en croupe est de celles qu'on ne trouve point, ou qu'on trouve trop tard. Mais au théâtre la passion remplit le temps à elle seule. Chose digne de remarque, cet enchaînement n'est pas aperçu du spectateur ; il en tire plutôt la perception souveraine de quelque chose de réel ou de vrai, qui se passe de petites raisons. On voit qu'il s'en faut de beaucoup que le théâtre ressemble à la vie ordinaire où tout échappe et se dérobe, même à celui

qui parle. Car la vie, comme dit Shakespeare aussi, est faite de la même étoffe que les songes. Mais le théâtre point du tout.

III

Des caractères

C'est ici surtout qu'il faut se défendre contre les développements faciles, et se garder de prendre pour des données de l'art dramatique ce qui semble plutôt sa création propre, j'entends ces caractères et ces figures quasi éternelles comme Roméo et Juliette, Hamlet, le Cid, Néron, Faust ou Don Juan. Il apparaît assez clairement, pour le théâtre tragique, que le poète ne cherche jamais autour de lui quelque modèle qu'il copie et mette debout dans son drame, mais qu'au contraire il fuit le modèle vivant, trouvant assez dans l'histoire, souvent la moins connue, et simplifiant encore. L'art comique, au sujet duquel on n'oserait pas, peut-être, proposer la même remarque, éclaire pourtant la question d'un autre côté par son Scapin, son Géronte, son Valère et sa Dorine, si proches d'Arlequin, de Colombine et de Pierrot. Disons aussi que le roi, le favori, le conspirateur et l'homme du peuple feraient déjà des personnages suffisants pour un drame : car qui connaît les traits d'Œdipe, ou d'Horace ? Ce sont des statues animées ; ce sont des hommes, et nullement des portraits. Ce n'est pas qu'ils n'arrivent à se tenir parole à eux-mêmes, et quelquefois avec des traits imprévus, comme dans Hamlet ; mais il me semble que toujours c'est le drame qui fait vivre l'homme, en le soutenant et portant par sa forte armature, de façon que les traits humains lancés tout soudain, et sans préparation aucune, soient liés au person-

nage et comme fixés pour toujours en lui par la force tragique.

Considérons maintenant que les hommes vivants n'ont point tant de caractère ; ce n'est que dans les petites choses de leur métier qu'ils sont toujours comme on attend ; mais, dans un incendie, ou dans une guerre, ou bien frappés d'un grand chagrin, souvent ils se dessinent autrement et étonnent. Et c'est un genre de vérité que le romancier peut essayer d'atteindre et de fixer, par cet art des préparations qui lui est propre. Au lieu que le dramaturge dessine à plus grands traits, comme le sculpteur ; aussi ce sont des mouvements, des attitudes, des mots que le drame seul fond en une personne, comme un feu artiste. Ainsi le travail de l'observateur s'exerce sur ces créations, quand elles sont faites, comme sur des choses. Hamlet est réel et vrai en tout ce qu'il dit ; à nous de découvrir pourquoi et comment ; mais il est ainsi. Comme les vivants sont par leur vie, et s'affirment sans s'expliquer, ainsi les personnages du drame sont par le drame, et affirmés par là. Aussi sont-ils des types plutôt que des êtres, et des modèles plutôt que des copies.

Le théâtre est donc un de ces arts abstraits et sévères, comme sont la sculpture et le dessin, qui périssent par la recherche des nuances et des finesses. Mais le théâtre a ce privilège d'être saisissant et fort en restant abstrait ; il ne suppose ni l'initiation, ni l'étude attentive, ni le choix ; il s'impose d'abord, et sans précautions. Il n'y a point de spectateur qui soit arrêté par la pauvreté des costumes, par la simplicité du décor, ou par l'invraisemblance des rencontres, si le drame est puissant. Aussi n'y a-t-il rien de plus risible que les efforts des petits dramaturges pour expliquer les changements de lieu et tous les mouvements accessoires ; comme ces auteurs qui voudraient employer de grandes ou de petites lettres, ou bien faire monter et descendre les lignes selon

les situations et les sentiments. Comme l'écrivain décrit par des mots, et le dessinateur par des lignes, ainsi le dramaturge n'a que le dialogue, le monologue, et la marche irrévocable du temps. Remarquez que l'on peut tout oser au théâtre, mais non pas faire paraître avant ce qui est après. C'est le déroulement d'un malheur prévu, annoncé, nécessaire par les passions, par la prévision même, par la crainte même, c'est le mouvement du drame enfin qui fait vivre les personnages ; car ce sont d'abord des abstractions habillées, mais qui prennent corps dans le feu et dans la fumée. Aussi les mots les plus fameux vivent surtout par le drame. « Etre ou ne pas être », qui donc s'intéresserait à cette méditation en éclair ? C'est le drame pressant, c'est la marche du temps qui donne son prix à la chose. Et pareillement cette déclamation de Figaro à la fin du *Mariage*, exemple achevé d'un mouvement dramatique qui dépasse toute éloquence, mais par d'autres moyens, et par quoi Figaro est immortel autant qu'Hamlet. On voit quelle erreur ce serait de compter sur les caractères et sur les idées pour porter le drame ; et c'est la même erreur que celle du peintre qui chercherait à plaire par le sujet même. Mais il faut au contraire que le sujet plaise par la ligne ; et il faut même qu'au théâtre les idées frappent par la situation et le mouvement. C'est pourquoi il n'y a rien de plus froid qu'un drame qui veut prouver quelque chose.

IV

De la poésie dramatique

La tragédie purifie les passions en ce qu'elle les sépare du spectateur, de façon qu'il en contemple les effets sous

l'idée d'une nécessité irrévocable. Mais la poésie y a son rôle aussi, qui est de mesurer l'expression de la plainte, de la menace et de la révolte, comme aussi de rendre sensible le cours du temps, élément principal du tragique. La tragédie classique, par ses vers d'allure épique, figure bien ce progrès des passions et des actions que rien n'arrête, mais que l'impatience non plus ne précipite pas. Ainsi marche le destin, entraînant toutes choses ensemble, celles qu'on voit et celles qu'on ne voit pas, toujours selon l'ordre et la mesure, et en contraste avec les passions qui sont prises dans ce tissu solide et s'y agitent sans le rompre. Par cette loi rythmée, tous sont en attente, et c'est aussi attente de soi-même. Quand cette poésie est tranquille et pleine, cela fait comme de beaux silences et comme un cérémonial du malheur.

C'est pourquoi l'élégiaque et le contemplatif ne sont pas non plus déplacés au théâtre. Et les poètes tragiques les plus sévères arrivent naturellement à la strophe, surtout lorsqu'il apparaît que le destin extérieur suffira pour accomplir les passions. C'est ainsi que le Chœur des anciens faisait comparaître les forces du monde et les dieux. Il faut dire aussi que le temps porte à merveille ces évocations de lieux ; car il enferme en lui que toutes choses autour changent en même temps, jusqu'aux plus lointaines ; et toutes nos attentes passionnées sont jointes ainsi de plus d'une manière aux mouvements célestes et aux changements de la lumière. Aussi la poésie se développe aisément dans le drame, comme le génie de Shakespeare l'a deviné ; et c'est cette force poétique accrue qui permet la pauvreté du décor et les changements de lieu, qu'on ne remarque même pas pourvu que la loi du temps soit respectée. Mais cette même raison fait aussi que le lieu peut rester le même et sans aucun caractère, comme aussi l'action manquer tout à fait sur la scène ; le déroulement du drame en dialogue, et la marche du temps toujours sensible, af-

firme assez que tout l'univers accompagne ; car il n'y a point de temps séparé ni de temps séparable ; et, même par l'abstraction la plus forte, on ne peut jamais penser qu'un temps pour toutes choses. C'est pourquoi le monde apparaît assez par éclairs. Ainsi quand le matin réveille le portier du château de Macbeth, la nuit a passé, et le crime est irrévocable. « Il n'est plus temps », voilà le refrain tragique ; en cela consiste l'action ; et voilà pourquoi les vains mouvements ne la remplacent point, et pourquoi le rythme poétique l'exprime si bien, en même temps qu'il en reçoit plus de corps et de puissance, car le pas de tous les personnages s'y fait entendre ; c'est comme une danse d'invisibles.

Il y aurait sans doute plus à dire sur les symboles, qui sont des comparaisons suivies et comme liées tout le long du drame, quoiqu'on ne les aperçoive que de temps en temps. Mais il n'est pas sûr que les auteurs de ce temps aient toujours mesuré les moyens poétiques à la force dramatique qui doit les porter. Il est permis de supposer que ces développements parallèles remplacent quelquefois le rythme des vers et rendent sensible la liaison de toutes choses dans le temps, même les plus étrangères. Mais je remarque que ces choses seraient bien froides hors du drame réel qui pose un temps plein. C'est pourquoi il ne faut point juger des symboles d'Ibsen par la lecture.

V

Du drame musical

Il est clair d'après ce qui vient d'être expliqué que la musique ne va pas sans difficultés avec la tragédie. Cela se voit même dans les œuvres qui touchent au drame

vulgaire, interrompu par des danses ou par des morceaux de concert. Mais il faut considérer les causes. La musique, d'abord, cède trop aisément au mouvement des passions dès qu'elle est condamnée à le suivre ; ainsi, bien loin d'en modérer l'expression, comme fait la poésie, au contraire elle l'exagère souvent jusqu'au ridicule. C'est que la musique, alors, ne remplit point son office. Selon la vertu propre de la musique, le drame humain d'instant en instant se noue et se dénoue ; elle exprime donc plutôt l'épreuve de la volonté devant la nécessité extérieure, que le fatalisme inhérent aux passions tragiques. Aussi la musique n'est-elle tragédienne qu'en subordonnant sa loi propre aux déclamations de l'âme prophétique ; c'est pourquoi la tragédie et la musique se nuisent l'une à l'autre. On pourrait appeler musique esclave, ou bien musique flatteuse, ce genre de musique si commun qui marque par ses intonations et par son mouvement toutes les inflexions d'un corps dominé par l'amour, l'espérance, l'ambition, la peur. La vraie musique, comme chacun peut voir en considérant les œuvres qu'il préfère, réagit au contraire contre ce langage naturel et presque animal. Comme elle ramène le corps à une majesté tranquille, ainsi elle ne garde jamais de la passion que ce mouvement royal par lequel l'esprit s'en retire ; il semble que, par la musique, tout soit toujours déjà passé et dépassé, pardonné, repris enfin en meilleur ordre et en humain recueillement. Que cela soit d'un moment et surhumain je ne le nie pas ; je sais assez que l'homme est au-dessous de la musique.

Il faut dire aussi que la musique n'a point du tout cette puissance d'évoquer qui lie la tragésie à l'ensemble du monde ; au contraire la musique, par sa puissance, abolit tout autre objet qu'elle-même. Et c'est pourquoi le spectacle réagit alors naturellement par un grand luxe de décors et par des mouvements de masses réglés à la manière des danses ; mais la belle musique n'y gagne

rien, et il se trouve des auditeurs qui ferment volontairement les yeux, dès que la musique les appelle.

La beauté propre à ce genre d'œuvres est donc presque toujours d'un instant. La musique triomphe enfin de tous ces bruits d'orchestre et de ces voix chargées de matière. Alors un chant aérien ou bien les sonorités d'un chœur nous jettent dans une contemplation religieuse, solitaire, naïve. Le drame est alors sans nom et sans forme ; et les masses de l'orchestre et des voix, où la musique efface les bruits, apportent la purification et la victoire. Mais il faut reconnaître que l'aigre revendication, la menace, l'imprécation, encore grandies par le bruit et le mouvement désordonnés de l'orchestre, font alors une espèce de scandale, comme ferait une querelle à l'église. Disons donc qu'une messe solennelle, avec ses mouvements lents, ses dialogues réglés, son décor immuable, est le modèle du drame musical pur. Le thème, dépouillé et presque abstrait, des tentations, des vanités, du salut et de l'allégresse y suffit bien. Les passions y sont matière et force seulement, sans les raisons de la tragédie, et la victoire est de soi sur soi. La musique suit et exprime tous les mouvements de ce drame mystique, mais elle ne se prête à aucun autre.

Il faut prendre le changement du drame musical en notre temps comme une victoire de la musique, qui efface les vains bruits de l'histoire. C'est par l'exigence de la musique, enfin reine sur le théâtre, que les drames de Wagner ont cette simplicité monastique. La tentation, la chute, l'épreuve, la victoire, la récompense, ce sont les thèmes de la messe solennelle, mais trop peu réglés peut-être, quant au développement et à la durée, par ces vieilles légendes germaniques. Le drame musical, parce qu'il se joue entre les passions et la force d'âme seulement, est par lui-même informe, sans mesure, sans terminaison ; car c'est toujours dans le resserrement des choses que la vertu éclate et décide. Ainsi la plus haute

musique peut-être, et la plus séparée, veut être prise plus étroitement dans la nécessité étrangère. C'est pourquoi les décors de théâtre sont ici trop minces ; et la messe, à défaut d'un autre rite commun et consacré, convient mieux sans doute, par ses divisions strictes, par ses décisions, par sa terminaison pressée ; on y sent mieux que l'épreuve du dehors attend la vertu régénérée, ce qu'expriment fortement ces voûtes séculaires et ces forts piliers qui enracinent le tout, et aussi ces contre-forts et ces échoppes du dehors qui lient si bien les pierres de l'église aux pierres de la ville. Enfin le drame musical n'est point de luxe, mais de nécessité, et pour les pauvres. Ce serait le chant populaire des villes, peut-être. Considérant donc cette vie resserrée, ces travaux pressants, cet oubli des saisons et ces heures mécaniques, où la nécessité doit être vaincue d'instant en instant, vous trouverez, sans rien méconnaître, le sévère jugement qui convient devant la prolixité wagnérienne.

VI

De la déclamation et du mouvement

Je dirais à l'acteur, en peu de mots, qu'il faut qu sa déclamation soit une musique encore. Mais la poésie l'y conduit plus impérieusement que la musique peut-être, et je crois que les mauvais déclamateurs gâtent plus souvent la belle musique que les beaux vers. Une des puissances de notre alexandrin est qu'il résiste assez bien à ces récitants trop agités qui voudraient un geste et une inflexion pour chaque mot. Le théâtre y aide encore par ses conditions physiques ; car il faut, avant

tout, que la voix soit entendue partout, sans cette attention pénible qu'exigent un débit inégal et des éclats inattendus. La voix cherche donc un ton soutenu qui convienne à l'édifice ; et c'est par là qu'il y a un rapport entre le génie théâtral et les dimensions de l'amphithéâtre. Pour les gestes, ils suivent naturellement la parole, j'entends qu'ils sont tranquilles, composés et enchaînés, par cette raison suffisante que tout mouvement violent modifie et altère la parole.

Napoléon disait qu'un homme en haut lieu, et que tous regardent, ne peut se permettre des mouvements violents. L'acteur est ainsi, et encore bien plus que le roi, puisqu'il doit gouverner cette foule par l'expression seulement. On pourrait dire que les gestes de l'acteur, comme aussi les changements de sa voix, représentent toujours des mouvements de ce grand corps aux mille têtes. Un brusque changement n'y est point possible ; il faut que tous soient préparés et orientés. Un effet vif, sans avertissement, sans progression, ne produira qu'un tumulte informe. Et le bruit inévitable, le retard des uns, l'inquiétude des autres qui craignent de ne plus entendre, l'attention de tous dispersée un moment sur tous, l'inquiétude aussi de l'acteur sur qui tous ces bruits reviennent, tout cela conduit à une panique d'un moment, à laquelle, par une réaction inévitable, doit succéder un rire contagieux. Il faut donc que le passage d'une attitude à une autre se fasse avec précaution, et sans surprise pour personne. A quoi concourt cette déclamation presque chantée, cette monotonie du rythme, que les grands acteurs se gardent toujours de rompre ou de dissimuler, enfin ces gestes annoncés par l'attitude et développés lentement, sans aucun tumulte du corps.

La loi des mouvements, qui ne sont que des gestes plus explicites, se trouve déterminée par là, mais aussi par d'autres causes, dont la principale est que les

actions violentes, comme de frapper ou de saisir à la gorge ou de terrasser, sont impossibles à bien voir. Il faut donc absolument renoncer à imiter ici la nature, et c'est à quoi l'on arrive toujours. Mais il serait bon que, par toutes les raisons présentées ici, j'entends dans tout cet ouvrage, on y renonce d'abord et sans regrets. Cela conduit à laisser hors de la scène presque toutes les actions, ou bien à composer les actions violentes selon la tradition des mimes, et à la manière des danses. L'expérience des hommes du métier conduit toujours là, surtout quand il s'agit de régler les mouvements de la foule. Mais il faudrait, plus hardiment encore, suivre dans la tragédie les traditions de l'Opéra et même du ballet, et exprimer la colère, la menace, l'accablement, le respect d'une foule par des mouvements aussi strictement réglés que ceux des parades militaires, qui sont comme des danses aussi. Au contraire rien ne s'éloigne plus du vrai langage théâtral que ce souci puéril de varier les gestes et les attitudes, comme font les peintres en leurs tableaux. Car l'art du peintre ne ressemble en rien à cette peinture ou sculpture en mouvement qu'exige le théâtre. Le tableau reste, et l'œil le parcourt ; au lieu que le mouvement théâtral est soumis à la loi du temps, et c'est dans la succession et non dans les parties qu'il exprime la variété. Ces réflexions sont bien aisées à suivre ; mais l'on comprend ici assez clairement que la séparation entre les genres n'a rien d'arbitraire, et répond aux conditions de tout langage. Parler n'est pas crier, écrire n'est pas dessiner, chanter n'est pas gémir ; et remarquons même qu'un moyen d'expression a d'autant plus de puissance qu'il se montre seul et dénudé, comme l'imprimerie, notamment, le fait assez voir. Mais il faut avancer avec ordre en suivant les arts plus abstraits et plus sévères que nous allons rencontrer maintenant. Et c'est sans doute le dessin, le plus pauvre, le plus

abstrait de tous, qui nous instruira le mieux. Il n'est pas bon d'anticiper trop, si nous voulons surprendre les secrets du style.

VII

Des larmes

Il est nécessaire de rappeler ici que nos émotions consistent en un mouvement tumultueux des muscles, qui peut aller, dans la grande peur, dans la grande colère ou dans l'horreur, jusqu'à l'étranglement. Par contrecoup les mouvements du cœur sont accélérés, et en même temps le cours du sang est troublé par la contraction des muscles qui le chassent en ondes vers les partie molles et en quelque sorte sans défense, qui sont viscères, poumons, cerveau. Il ne faut qu'une surprise, et sans aucun danger, pour produire ces étonnantes révolutions ; et il est clair que la joie peut naître de la surprise. Au vrai toutes nos émotions se ressemblent étrangement, avant qu'elles soient nommées et dominées. Ces remarques sont pour préparer le lecteur à cette idée que les larmes ne sont pas toujours l'effet de la douleur, quoiqu'elles en soient le signe le plus commun. Au reste chacun sait bien qu'un vif mouvement d'admiration ou un grand bonheur iraient aisément aux larmes, si l'on n'y résistait presque toujours, par cette politesse assez naturelle qui se défend contre les signes ambigus. Mais il est convenu qu'au théâtre on ne retient guère ces douces larmes, sans compter que l'imitation des sentiments y est bien forte. Peut-être pourrait-on dire que l'admiration n'est délivrée que là, sous le masque de la pitié. Mais il en résulte aussi une ambiguïté presque inévitable,

qui fait dire que l'on va chercher au théâtre une pitié sans risques et sans devoirs ; seulement on ne peut point dire pourquoi cette peine est agréable.

Dans le vrai les larmes ne signifient jamais la peine directement, mais toujours, et même dans les sanglots, la délivrance d'un moment et le retour à la vie qui suit l'excès de la peine. Car il se trouve que le sang, dans les membranes du nez et des yeux, se filtre en quelque sorte par la pression qu'il exerce, ce qui délivre les poumons et le cœur à la manière une saignée naturelle. On peut parier qu'il se produit quelque rosée du même genre sur toutes les membranes souples et dans toutes les glandes, mais les larmes seules se sentent et se voient. Les sanglots sont des retours de peine, et les larmes les suivent et les accompagnent ; mais les sanglots sont hors de l'esthétique, au lieu que les larmes sans sanglots sont le signe de l'admiration la plus haute. Et je dirais que le théâtre tragique a ce privilège de produire l'admiration dans les âmes les plus rétives ou les plus sévèrement gouvernées, par les apparences de la pitié. Mais cette ruse propre au poète dramatique se retourne aussi contre lui et contre l'acteur ; car il y a d'autres moyens que la pure beauté pour tirer des larmes, et trop faciles.

Je ne crois pas qu'on ait jamais représenté au théâtre le malheur sans prophétie ni attente ; on peut même dire que dans le mauvais théâtre le triomphe final de la vertu remplace le style, quoique l'esprit, apaisé par le dieu extérieur seulement, soit bien loin alors de saisir sa vraie puissance de mépriser, d'éloigner, de dominer. Mais, quand un spectacle ne donnerait que des émotoins fortes et des secousses, on y courrait encore, comme cet homme, dans Platon, courait voir les corps des suppliciés : « Régalez-vous, mes yeux, de ce beau spectacle. » Car il y a des sentiments vils, dont nul ne peut se défendre, et qui, par la joie de se sentir sauf, rendent

presque insensible au malheur d'autrui. Dans ce mouvement animal, qui menace toujours même la plus haute tragédie, il n'y a point du tout de pitié à bon compte ; mais c'est plutôt une terreur d'un moment, bien vite rassurée, qui nous préserve de la pitié. Il faut toutes les précautions de l'art tragique, tout l'éloignement de l'histoire, toute la noblesse du tragédien pour repousser ce genre d'applaudissement. Le théâtre est plein de pièges.

La pitié est toujours insupportable, si l'action ne l'use pas. La pitié du spectateur, sans action, et encore réfléchie et goûtée, si l'on peut dire, irait à un désespoir sans larmes. Le sentiment du sublime est au contraire une espérance sans appui extérieur, ou, pour mieux dire, une foi de chacun en sa propre puissance de dominer et de surmonter. Et toute la force tragique nous y mène et nous y aide, car ce paysage, ce malheur, si près et si loin, par ces furies surhumaines et cosmiques, par ces symboles qui enchaînent ces maux à tous les maux, mais par l'ordre même de ces choses et par la force poétique qui les enchaîne toutes ; ainsi la pureté et la victoire sont assises sur ces ruines. Tel est le sens des larmes pures. Aussi les grandes œuvres ne s'abaissent point à nous faire peur ni à nous faire peine ; mais par le spectacle seul, par le malheur descendu au rang d'objet, elles nous purifient de la terreur et de la pitié pour un moment, comme Aristote sans doute a voulu dire.

VIII

Du rire

Le rire va par secousses, comme les sanglots ; dans les deux la vie tour à tour se noue et se dénoue. Seulement, dans les sanglots, le salut d'un moment vient de la force vitale seule, de nouveau le jugement se livre à l'horreur, à la colère sans action, au refus de vivre ; et la délivrance suit, par un court relâchement et par une saignée de larmes, jusqu'à la fatigue qui termine tout. Dans le rire il y a une courte stupeur aussi, mais la force vitale et le jugement sont d'accord pour dénouer aussitôt, secouer, rejeter, enfin essayer sans précaution aucune ce surcroît de force libre, signe de tous les trésors que nous usons à nous garrotter, dans le sérieux, dans l'ennui, ou seulement dans la prudence. Aussi le rire brave tout. Il y a une belle vengeance dans le rire, contre le respect qui n'était pas dû. C'est le plus bel accord du jugement et de la vie. Rien ne réconcilie mieux l'esprit et le corps ; car, dans les mouvements du sublime, le corps est toujours timide un peu. C'est pourquoi il est profondément vrai que le rire est le propre de l'homme, car l'esprit s'y délivre des apparences. Aussi il y a un art de faire rire en étalant des apparences d'un moment, et qui reviennent, mais sans solidité aucune. D'immortelles apparences, et riches et vigoureuses, qui découvrent leurs sources inépuisables, mais toujours apparences seulement. Le comble de l'importance, sans aucune importance voilà le ridicule.

Mais le naturel n'est point ridicule longtemps ; on y voit aussitôt un pauvre homme, et misérable plutôt.

L'homme vivant et vrai est trop près de l'homme, trop près du tragique, trop nu et trop pauvre aussi, quand il serait roi. Il n'y a pas de grande promesse de rire dans le comique qui n'est pas voulu. Et c'est la promesse du rire, c'est le grand avenir du rire qui fait que l'on rit bien. Aussi ne rit-on bien, dans la conversation ordinaire, que des plaisanteries tenues loin de soi et de tous, et encore quand on s'est bien assuré qu'elles sont vides. On remarque assez qu'il faut peu de chose pour faire rire ; mais disons mieux, il faut réellement que ce soit peu de chose pour qu'on en rie. Et encore faut-il être bien assuré que personne ne craint et ne se garde ; enfin le rire suppose la confiance et l'amitié sans aucun mélange, comme il les prouve aussi. Ce n'est donc pas sans raison que l'on dit qu'un rire franc signifie naïveté, pureté, bonté sans mélange. Aussi ne rit-on pas beaucoup en société. Ou bien le ridicule est alors dans des rencontres de mots, qui étonnent un petit moment, mais sans qu'on puisse y trouver le moindre sens, dès qu'on y porte attention. Beaucoup s'étonnent de rire si bien d'une fantaisie purement verbale et sans portée aucune ; mais, si l'apparence reste la même, comme il arrive dans les sons à double sens, plus ils font cette remarque et plus ils rient. Il ne faut donc point mépriser un jeu de mots qui fait bien rire. Ce qui attriste dans ces jeux, c'est que l'attention est ramenée trop souvent sur l'amuseur, surtout s'il a de la peine, et s'il ne réussit pas toujours, car il nous vient une honte bien naturelle, qui chasse le rire.

La conversation libre, et l'esprit, si bien nommé, conduisent plutôt au sourire, qui ressemble au rire en ce qu'il délie aussitôt une attention ou une inquiétude qui commençait, et aussi par ce jugement qui dissout l'apparence et qui met les choses et les gens à leur juste place. Mais il y a dans le sourire quelque chose de voulu

et de soutenu, une force mesurée, et une mort de l'apparence pour toujours ; aussi l'éclair de l'esprit est-il d'un instant. Au lieu que le comique grandit par le rire, et ne résulte point tant d'une découverte que l'on fait, qui ruine une belle apparence, que d'une apparence aisément vaincue mais qui ne cède point, qui au contraire s'affirme et, mieux, se développe en majesté. L'homme d'esprit sourit naturellement en même temps qu'il fait sourire ; mais le comique ne rit point, mettant toute son attention, ou son mouvement et toutes ses forces à tenir debout son décor et ses personnages. Toutefois ces improvisations du génie comique sont rares, et il faut bien de la simplicité chez le spectateur pour les saisir comme il faut, sans ces préparations, ces traditions et ces artifices connus dont le théâtre comique dispose par la bonne volonté du spectateur. Ainsi l'on aperçoit déjà qu'il doit y avoir plus d'une précaution et plus d'une convention dans l'art de faire rire, et que le naturel et l'abandon de celui qui rit sans regret sont bien loin de supposer le naturel et l'abandon de celui qui fait rire ; non pas, mais au contraire l'art le plus composé, le plus étudié, le plus hardi, le plus prudent, le plus mesuré et rusé qui soit. C'est pourquoi les grands comiques sont rares ; mais aussi leur puissance ne s'use point.

IX

De la force comique

On peut se moquer de tout et rire de tout. Je dis d'un rire sain et libre, sans aigreur, sans tristesse, sans la moindre trace de méchanceté. Je veux considérer ici, afin de ne pas m'égarer, l'innocente et belle figure de

Molière et cette prose sans grimaces. Une âme pure, si ce n'est celle d'un enfant ou d'une nonne, est une âme qui a surmonté le médiocre en elle ; car les passions nous tiennent tous, mais un jugement fort se secoue et s'échappe, laissant les passions accomplir leur cours mécanique. C'est ce qu'un esprit enchaîné n'ose point faire, cherchant toujours à couvrir la passion d'un vêtement de sagesse. Et les passions ainsi habillées, quand on les voit du dehors, ne peuvent être que bien ennuyeuses, si elles ne vont au tragique ; et c'est là qu'elles vont toujours dans le fait, quoique bien souvent on ne le voit point. Un homme mûr, qui est amoureux et qui sera trompé, est assez triste pour lui-même, et aussi pour un spectateur impartial et qui n'est pas féroce. Mais quand un jugement sévère refuse de suivre, et regarde aller la passion nue, cette machine parlante ne va pas loin. C'est ce que le passionné ne veut point croire tant qu'il n'essaie pas. En revanche dans ce court moment où la passion va à ses vraies fins et sans secours, il y a un mouvement de rire jeune, qui avoue et désavoue, et ensuite un jeu par lequel on se prend et on se reprend, afin de faire durer la preuve et de se reconnaître jeune, heureux et neuf. Mais ici tout âge a besoin d'aide. Ce n'est que la plus rare force de l'esprit qui ose, et encore livrée aux passions ; car la vertu commune, qui nous garde du mal, nous garde aussi du remède. Par exemple il est clair que les femmes si bien gardées toujours par tous les genres de prudence, sont séparées naturellement du génie comique par ce souci qu'elles ont toujours d'orner et de modérer leurs passions ; et bien des hommes aussi, qui retrouvent si bien toute leur passion dans le repentir. Mais le rire n'use point ; dès qu'il prend les passions pour objet, ce qui est directement son affaire, il est le plus hardi mouvement d'esprit. Cela n'a pas échappé aux anciens critiques, qui voulurent appeler Force Comique ce

génie sans finesse, sans hypocrisie et sans malice qui plaît à tous sans épargner personne. Et il faut reconnaître que les quelques scènes immortelles qui suffisent à tout sont bien au-dessus des œuvres de la comédie tempérée, qui nous réduit au maigre plaisir de rire des autres ; la marque de la grande comédie, c'est que l'on n'y rit que de soi.

Toute la puissance du vrai comique viendrait donc de ce qu'il tiendrait debout, par la seule force des passions, quelque folle image de nous-mêmes, mais loin de nous et comme détachée, déplaisante un peu et touchante en même temps, comme de nous, mais plaisante parce que nous en sommes soudain détachés comme de grands sages d'un petit moment. Plaisir d'autant plus libre qu'il n'y a pas ici de défiance. Dans cette grande salle, chacun de nous est mis tout nu sur la scène, mais pour lui seul ; car, remarquez-le, il n'y a que le ridicule intérieur des passions et le plus secret de nos pensées qui ressemble à ces terribles personnages. C'est par ce jeu hardi que l'auteur se moque de tous sans blesser jamais personne ; ainsi la réflexion ne détruit et n'altère jamais le plaisir vif de rire de ce qu'on aurait pu être, de ce qu'on fut en pensée un petit moment. Car je ne crois point du tout qu'il faille être avare pour rêver de faire bonne chère avec peu d'argent ; et le Sans Dot est une de ces raisons qu'on ne dit jamais et qui se cachent sous les autres belles ; seulement ici notre naïveté a pris corps et se développe en caractère. Tout l'art du véritable comique est de préparer ces saillies énormes et sans aucune vraisemblance au moyen d'une fable acceptable ; mais ici il n'invente point, ce n'est pas son travail. Tandis que les auteurs faibles veulent être ingénieux, et intéresser par les événements, l'intrigue et la peinture des caractères, le comique suit ici les traditions et les auteurs ; il faut même dire que la peinture des caractères n'est pas plus

sa fin que l'intrigue ou le dénouement. Tout cela n'est que moyen et machine, comme le décor et les coulisses ; dès que l'auditeur sait de quoi on parle, il est prêt pour le rire. Mais il est vrai aussi que le grand comique peut rechercher l'approbation des critiques, qui communément comprennent très mal la vraie comédie et se reprochent d'y rire si bien. Alors le vrai comique invente une intrigue et des caractères et souvent mieux qu'un autre ; mais il n'est pas à l'aise alors, il ne développe pas toute sa grandeur. Molière est plus libre dans la vieille fable de don Juan que dans celle du Misanthrope qu'il invente et conduit seul. Le danger du naturel et de la vraisemblance, dans le théâtre comique, c'est que l'on s'y enferme et qu'on n'en sait plus sortir. Et l'on vient à faire dire aux personnages ce que l'on dit d'ordinaire, au lieu de leur faire dire justement ce que personne ne dit jamais ; ce que pourtant l'auditeur accepte aussi bien que ces maisons auxquelles il manque un mur et dans lesquelles il voit sans être vu, comme un dieu.

X

La vérité des passions

On peut prendre les passions comme des forces dévastatrices, en soi-même et chez les autres, dévastatrices par ce jugement qui s'y met et qui se conforme à leurs signes et à leurs présages. C'est la vérité des passions, mais descriptive seulement. L'esprit contemplatif, traduit ici par le chœur, se borne à reconnaître la puissance des causes extérieures et la faiblesse de l'homme ; et toutes les déclamations tragiques en reviennent là ; ce sont de tristes débats entre un signe et un signe,

interrompus parfois par un désir ou un regret vers une vie plus libre dont on se trouve exilé et chassé ; ainsi l'esprit s'enfuit avec les passions, en lançant des imprécations inutiles. Aussi le poison et le poignard ne sont ici que des symboles ; la mort est partout dans les pensées, et même appelée et désirée, quoique le subtil esprit d'Hamlet, promu chef d'armée et de vengeance, ne soit pas encore bien sûr que la mort délivre ; vue profonde, car l'esprit veut son malheur, en somme, et, par des pensées et par des rêves, le refera tout, s'il survit seulement. Telle est la tragédie. Malheur sans remède, par l'esprit, mais grand par l'esprit. Esprit captif des serments. Les poètes tragiques ont décrit cette course, et les signes orageux qui l'éclairent. Le comique représente, par rapport à cette vérité enchaînée, le moment de la réflexion et de la critique ; la liberté y triomphe de tout par le rire, et la fatalité tombe au ridicule du mécanisme à prétention. Cette vérité touche, secoue, délivre, mais sans montrer ses replis ; par l'effet seulement ; ainsi une vérité plus profonde y est encore cachée, qui est que la passion tragique a besoin de notre consentement. C'est pourquoi le mouvement de la réflexion, si rare en ce monde emporté, et toujours tardif et stérile comme ces messagers qui arrivent trop tard, s'est développé au contraire selon la sagesse dans ce grand édifice du théâtre et par la perfection même de l'art tragique ; car il ne s'agissait que de laisser courir la fatalité seule, en la marquant de son vrai nom. Ainsi la comédie est la réflexion et comme l'éthique de la tragédie.

Par ces remarques on peut comprendre que la vérité copiée, de gestes et de paroles, est encore bien au-dessous de la vérité naturelle. On pourrait dire que c'est une apparence de l'apparence. Car un drame réel, tel qu'on peut le connaître par une porte entrouverte, ou par une fenêtre, ou par des cris et des rumeurs, n'est

rien du tout encore ; et ceux mêmes qui y sont n'en sauraient rien dire. C'est pourquoi l'art tragique ajoute déjà et retranche, dessinant les actions et les ramenant à des gestes clairs, dessinant et achevant les discours, enfin mettant dans ce désordre une espèce d'ordre, par les pressentiments et par les désespoirs déclarés, sous l'idée fataliste. Ainsi un vrai drame au théâtre n'est point du tout une copie de la chose, mais une théorie de la chose plutôt, dans tous les sens de ce beau mot, étroitement parent du mot théâtre, comme on peut voir. Mais il faut une histoire illustre, et la force du génie théâtral et poétique, pour faire accepter cette grave procession de malheurs et ces gémissements en psalmodie.

Le génie comique est encore plus loin de ce que les imprudents veulent appeler le réel et la vie, oubliant que le réel humain est voulu, et que la vie n'est jamais une chose faite. Aussi n'est-il point vrai que la comédie peigne mieux les mœurs et la société en un moment, que la tragédie ne peut le faire. La grande comédie est comme aérienne ; toute sa vérité est d'esprit, non de corps et de mots, non d'actions et de costume. On ne remarque pas assez que la grande comédie est dans la réplique seulement, et se passe même de ce petit nombre d'actions dont la tragédie permet du moins le récit. Les actions comiques sont des gestes seulement et ne veulent jamais tromper personne ; aussi personne ne plaindra Géronte dans son sac, et bâtonné par Scapin, ni le Médecin malgré lui, pas plus qu'on ne plaint le bouffon de cirque des faux soufflets qu'il reçoit.

L'art traditionnel des bouffons offre ici des précautions raffinées, comme d'avoir adopté les costumes symboliques de Pierrot, d'Arlequin, de Scapin et de Scaramouche, ainsi que les peintures sur le visage, qui sont pour avertir que le vrai homme, esprit en épreuve et enchaîné, n'est point du tout là. Une comédie plus

travaillée, comme celle de Molière, a aussi ses costumes et ses grimaces peintes. Le trait le plus frappant d'Argan, de Purgon, de Sganarelle, de M. Jourdain et de M. Dimanche, est qu'ils ne ressemblent à personne ; ce sont des passions sans le jugement, des passions telles qu'elles seraient chez le sage, quand le jugement s'en retire tout à fait, et les considère comme des mouvements de l'animal, revêtus de ce qu'il y a d'animal seulement dans la forme humaine ; et telle est la matière de la comédie. La forme humaine n'y revient que par l'importance. Ainsi la passion garde toute sa jeunesse, et se développe sans vieillir. Le premier degré du sérieux, dans l'*Avare*, ou dans le *Bourgeois*, ou dans le *Malade*, ferait aussitôt un drame ; car, par exemple, un homme qui se croit malade, et qui sait par là qu'il le sera, et qu'il l'est, n'a rien de risible ; tout le tragique y serait ramassé au contraire. Et la puissance réelle d'un médecin, à laquelle encore il veut croire, serait plutôt effrayante. Mais laissez la première idée de ces choses, qui n'est que mécanique, se développer comme elle promettait sans que le jugement se mette pour ou contre, et vous aurez de ces bouffonneries magnifiques pleines de consistance, de logique, de force, effrayantes, irréfutables, mais sans prise sur l'esprit spectateur, parce que si on leur donnait quelque chose il faudrait leur donner trop. On voit par là que les conséquences comiques sont toutes d'esprit, quoique sans esprit ; les autres ne sont que matière première, et prétexte pour le développement mécanique des passions. Aussi l'événement doit-il être fortuit et paraître tel ; et cela ne gêne personne ; l'attention n'y est pas attirée. Personne ne demande pourquoi le clown du cirque fait son entrée. Jugez Molière d'après cela, et vous déciderez que ses négligences sont bien travaillées. Mais il est vrai de dire, et il faut répéter ici, que le métier seul pouvait lui apprendre jusqu'où le public est indifférent à ces petites choses.

XI

Les leçons de la comédie

J'invite le lecteur à réfléchir sur un contraste qu'il n'a peut-être pas assez remarqué entre la comédie moyenne ou tempérée et la grande comédie. Dans la comédie moyenne, qui n'est qu'un jeu de société, la satire s'exerce souvent contre un homme en place que l'on connaît et que l'on reconnaît, mais sans dépasser la médisance de bon ton ; et tout reste en ordre ; ce ne sont que de légers travers, presque toujours adhérents au personnage, et des malentendus bientôt réparés. Pourtant, de cet ensemble si convenable, il résulte, si l'on y pense, un jugement inquiet ; on ne sait plus assez ce qui est permis et défendu, car tout y est arrangé ingénieusement pour que le succès modère les passions. Ce qui y règne, à vrai dire, c'est une fatalité heureuse qui voudrait désarmer le sage, en prouvant que dans un monde bien organisé les sottises et même les fautes ne vont jamais loin. Mais dans la grande comédie, toujours la même depuis les anciens âges, on voit au contraire que tous les pouvoirs sont méprisés, tous les tuteurs dupés, tous les barbons cocus et tous les valets fripons ; tout cela est cru et sans nuances, tel que Satan le voudrait ; en revanche la jeunesse et l'amour y vont leur train, mais avec une sorte d'ivresse rieuse encore, comme si le sentiment était objet de parodie, le plaisir restant roi. Certes ce spectacle ne ressemble en rien à la vie ordinaire, où chacun dissimule si bien que l'avare y fait l'aumône et que l'amour y compte les héritages. Et c'est par une image de cette apparence, mais adoucie encore, que la comédie

moyenne sait plaire un petit moment. La grande comédie ne ménage rien ; elle est cynique, féroce, sans respect, sans pitié ; mais, chose remarquable, le sage n'en est point blessé du tout ; au contraire il est délivré, allégé, heureux, comme tous. La morale commune est en déroute certainement, mais la vraie éthique éclaire la scène ; l'innocence éclate dans ces passions sans hypocrisie ; car, dans ce jeu d'où la raison s'est retirée, personne n'est choqué de voir la friponnerie répondre à l'avarice, et Figaro à Bartholo. L'amour même se trouve allégé, par ce voisinage, de cette passion triste qu'il traîne toujours ; cette importance sans raison ne le touche point ; aussi il y retrouve sa grâce de nature et son insouciance héroïque. Pour mieux dire il n'y a point de péché dans la comédie, parce que le péché est entre deux, mélange de nature et de raison. La jeunesse et la pureté ornent ces amours sans mémoire et sans prévoyance. J'aime ces discours d'amoureux comme on en voit dans Shakespeare, « la folle Jessica jure à son amant, qui n'en croit pas un mot, qu'elle l'aimera toujours, par une belle nuit au clair de la lune » ; dans ces discours légers il semble que le poète se moque de l'amour aussi.

C'est une vertu rare et charmante que de ne point trop dire si l'on aime et si l'on est bon. J'y vois la dernière précaution contre ces mensonges à l'usage des cœurs secs, et qui, même pour les plus sincères, disent encore trop. L'amour vrai a ses trésors ; il n'en fait point le compte ; il promet moins qu'il ne tiendra ; ses escalades de nuit prouvent mieux que les serments ; aussi bien est-il bon que les amoureux se sachent gardiens d'un bonheur fragile et ne se croient point dispensés par contrat d'être aimables. C'est un grand secret que de compter sur la jeunesse, et c'est le moyen de la conserver ; au lieu que les amoureux de la comédie moyenne n'ont qu'un plat avenir, et un amour rentier.

Encore bien mieux ces passions sans masque et cette

importance vide, ces portraits enfin de nous-mêmes tels que nous pourrions être, tels que nous serions un petit moment si nous ne sauvions comme par un recul notre liberté jeune, ces portraits nous rassurent et nous délivrent, par ce rire qui nous rend à nous-mêmes, entiers, neufs, renouvelés. On a dit que les avares ne vont pas au théâtre ; mais aussi il n'y a point d'avares selon la comédie ; seulement des mouvements, des raisonnements, des éclairs de l'avarice en tous. Et de même la folie amoureuse, qui veut l'amour par contrainte et précautions, est en tous et se développe en tous autant qu'ils y cèdent, surtout autant qu'ils la couvrent d'un vêtement raisonnable. L'*Ecole des Femmes* n'est point pour instruire quelque Arnolphe ; un fou de ce modèle n'est pas plus vraisemblable que ne sont tous ces tours de valets toujours à point derrière les portes. Mais ces jeux bouffons expriment pourtant la vérité la plus profonde, j'entends que les passions sont seulement risibles, dès que l'esprit les regarde. Car que veut le jaloux ? Qu'espère-t-il ? De même il n'existe point de médecins de Molière ; mais toute science, surtout utile et respectée, s'appuie toujours un peu sur le respect et sur les insignes, toujours assez, toujours trop. C'est pourquoi le plus grand médecin rira ici de lui-même, et se sauvera de lui-même par ce rire, éprouvant tout d'un coup sa puissance d'être, tout d'un coup et par ce seul regard. Car que me fait un respect volé ? Si pauvre que je sois, je n'en suis jamais réduit à me payer d'une importance à laquelle je ne crois pas. Heureux celui qui ne sait pas être important sans être ridicule ; mais ces bonnes chances ne vont pas sans un peu d'humeur. La comédie nous guérit mieux, sans la honte ; car la force du spectacle fait que personne ne pense au voisin. Ainsi le rire n'est point gâté par la pensée que l'on rit des autres, ni par la pensée qu'ils rient de nous. Il est donc rigoureusement vrai de dire que la comédie nous délivre des passions par le rire.

XII

De la parodie et de la musique bouffonne

La parodie diffère de la comédie en ce qu'on y donne du ridicule à des personnages illustres et communément respectés ; et cela peut n'être qu'un jeu, par une apparence digne aussitôt dissipée, ainsi qu'il arrive dans les jeux de mots. Mais la parodie peut aller plus loin et présenter, de même que la comédie, le jeu naïf des passions sans hypocrisie ni frein ; elle est alors comme une satire gaie. Toutefois le vrai mouvement de la comédie ne s'y retrouve point, parce que le propre de la satire est d'attacher les travers, les vices et la sottise à un personnage véritable, ce qui nous réduit au plaisir mélangé de rire des puissants, et en tout cas de rire des autres. Or on peut bien se moquer d'un bouffon qui ne sait pas faire rire ; mais chacun comprend que ce rire n'est plus le rire ; on y trouve, et grossis dans ce cas-là, un embarras, une pudeur, une tristesse, enfin ces mouvements de charité dont la grande comédie, avec ses masques, nous délivre si bien. C'est que la parodie nous délivre d'admirer les autres, au lieu que la comédie nous délivre de nous admirer nous-mêmes ; et ajoutez que la parodie ne distingue point et livre au ridicule tout un homme, alors que la comédie sauve celui qui rit par le rire ; ainsi la comédie ne va point contre le respect, mais la parodie y va toujours, ce qui fait un rire trouble, et un plaisir de sacrilège.

La parodie se rapproche par ces traits de la comédie moyenne, qui veut toujours nous représenter des individus et faire rire à leurs dépens. Mais cet art facile, qui

est à peine un art, nous trompe tout à fait sur les moyens de la vraie comédie. Les bouffons du cirque nous instruisent mieux ; car il s'en faut de beaucoup que celui qui joue le maladroit soit maladroit en effet ; l'artiste ne dissimule point du tout qu'il joue un rôle ; au contraire tout fait sortir le rôle et cache l'homme ; dans la comédie italienne de même. Un vrai bossu dans une comédie ne serait pas supportable ; c'est déjà trop qu'un gros homme y soit réellement gros. Les grands acteurs sont lestes, moyens de forme, avec des traits réguliers et grands, et une voix qui porte bien ; ainsi ils se cachent dans les rôles. Ces précautions, trop peu connues hors du métier, nous éclairent beaucoup sur le genre d'imitation qui convient à la comédie. Chacun reconnaît que l'artifice peut s'y faire voir et que les costumes d'un autre temps, et même fantaisistes, n'y nuisent point. Mais je dis bien plus, je dis qu'ils y sont nécessaires, comme pour rappeler à chaque instant que le vrai humain n'est pas sur cette scène, ni humilié par ces farces et ces coups de bâton. C'est l'importance vide qui y est, et nôtre, mais sans nous, et par nous jugée. Au lieu que dans la parodie, c'est l'importance encore, mais non pas nôtre ; victoire facile d'en rire, mais aussi c'est rire sans liberté. La parodie n'est donc que la moitié de la comédie.

La musique bouffonne est une parodie de la musique, mais qui se tient pourtant plus près de la vraie comédie, comme on peut voir. Car rire de la musique, c'est toujours rire de soi, entendez se séparer de soi, rejeter à l'objet l'émotion vive, dans le moment où la passion menace par trop de sérieux ; ainsi le trait de parodie, au reste toujours modéré par la musique même, ajoute encore à l'effet naturel de la musique. Il y a un mouvement leste et jeune par lequel on se retire tout entier de tout soi, laissant tomber l'histoire de soi-même, fardeau de l'âge. Ce genre d'esprit qui est si profondément esprit est le contraire de la vanité ; il se montre par éclairs dans

les conversations ; en système il serait lourd et ridicule encore. Sans compter qu'il est quelquefois effrayant, lorsqu'il vise, sous le nom de frivolité, à déposer tous les devoirs avec tout le sérieux, en vue de conserver des privilèges. Seule peut-être la musique sait conduire et prolonger ce jeu par la mesure qu'elle y met, et par son mouvement qui dessine et efface sans cesse. Ajoutons que l'entraînement vif, sous la loi du temps, écarte l'idée d'une volonté méchante, qui se montre toujours sous la frivolité. Tel est le sens de la bouffonnerie italienne. On dira que c'est prendre bien sérieusement le plus léger des badinages ; mais je ne crois pas que le rire et la gaieté soient choses de peu.

LIVRE SIXIÈME

De l'architecture

I

Des arts en mouvement et des arts en repos

Ici prend fin l'étude des arts en mouvement, j'entends qui supposent une action humaine à chaque fois recommencée. Et l'on a compris que, sous l'action de la pudeur et de la politesse, par l'effet aussi de la loi du temps, qui impose un changement continuel et sans retour, les arts en mouvement se traduisent toujours par des signes étudiés, enchaînés, transformés sans cesse, qui échappent au contrôle, et qui tendent toujours à l'illusion du théâtre, dont les masques, les costumes, et les décors donnent assez l'idée. Ici rien n'est solide et rien ne dure. Mais l'architecture nous offre maintenant une autre espèce d'œuvres, que l'action humaine ne modifie plus, et qui laisse au spectateur la direction du spectacle, le choix du moment, du point de vue et des successions. Ce caractère est commun à tous les arts qui seront examinés maintenant ; et cette classification n'est point de hasard, car il est bon de remarquer dès maintenant que le monument a porté d'abord la sculpture, la peinture, le dessin et même l'inscription. Toujours est-il que maintenant encore la peinture attend qu'on la regarde, et le livre attend qu'on le lise. Aussi le spectateur y revient autant qu'il veut et selon qu'il est disposé, sans être réuni à d'autres, sans être pressé et emporté par le rythme ; au lieu que la musique prend très bien l'auditeur avant

qu'il y ait pensé, et comme malgré lui ; et de même, quand l'auditeur est distrait un moment, on ne recommence pas pour lui. Cette condition suppose donc une attention passionnée, j'entends passive, et sans recours ni répit ; de là cette puissance d'illusion qu'ont les arts en mouvement, et dont le théâtre use sans ménagement comme on l'a vu. Ici l'admiration et la critique ne peuvent aller ensemble ; l'esprit ne gagnerait rien à chercher dans le moment, et du reste il ne le peut point ; le développement ne vient pas de lui, mais de l'œuvre et selon le pas de l'auteur. Il y a donc interdiction d'aller au-delà de l'apparence, et même d'interroger l'apparence, soit que l'on veuille rassembler les preuves de l'orateur autrement qu'il ne veut, soit que l'on soit curieux de décomposer un ensemble sonore, soit que l'on prétende poser au dramaturge les mille questions qui viendraient à l'esprit d'un lecteur. L'entraînement régit ces arts de magicien ; une apparence efface l'autre ; c'est donc comme une discipline de la pensée immédiate, qui ne peut durer sans une inflexible succession. Le théâtre, la poésie et même la musique auront toujours du creux, du fragile et de l'enfantin, si l'on oublie cette condition-là. C'est pourquoi aussi un esprit capricieux, et qui ne fait attention que par éclairs, mais qui revient volontiers et tourne autour de l'objet en quelque sorte, ne se prête pas toujours assez à la musique, ni au théâtre, ni surtout à l'éloquence. Socrate disait : « Quand tu arrives à la fin de ton discours, j'en suis encore au commencement. »

Il y a donc dans tous les arts en mouvement une tromperie qu'il faut accepter. Et, par opposition, nous pouvons saisir le trait peut-être essentiel de l'architecture, type achevé des arts sans mouvement, qui est de n'admettre aucune tromperie, ni même l'apparence d'une tromperie. C'est pourquoi on ne supporterait point des murs sans épaisseur ni des piliers qui ne porteraient rien ; et au contraire tout, dans cet art naïf de l'archi-

tecte, est fait pour montrer la solidité et le poids ; peut-être même les sculptures primitives avaient-elles pour fin de prouver la solidité de la chose. Et ce même caractère se retrouve dans le meuble, où il faut que le bois soit dur et massif et paraisse tel, et le métal aussi. Cette condition est moins sensible dans la sculpture, mais peut-être en trouverons-nous l'équivalent et dans la peinture aussi. Retenons toujours que l'architecture est un art qui ne ment moint. Cela se traduit d'abord par cette règle que l'utilité doit y être la raison de tout, comme on peut le voir pour la colonnade, qui est un écran contre le soleil, pour l'ogive, qui forme une voûte plus solide que le plein cintre, et pour les arcs-boutants, qui résistent à la poussée des voûtes. Mais la solidité et on dirait presque la sincérité des monuments éclate encore mieux par leur grandeur et par leur masse ; c'est pourquoi on peut aller jusqu'à dire que la beauté architecturale dépend beaucoup de la masse dressée. C'est presque la seule beauté des Pyramides, et l'on dit que ce n'est pas peu ; mais tous les monuments célèbres étonnent dès que l'on s'en approche, par la grandeur des soubassements, qui donne une idée du reste. Et c'est sans doute la raison pour laquelle le monument ne peut être saisi que par l'observateur familier. On pourrait dire que le premier aspect d'un monument n'est encore qu'une apparence, surtout lorsqu'on ne se trouve pas assez près des premières assises pour juger de la masse réelle d'après la grandeur et la puissance du corps humain. C'est pourquoi le dessin ne donne aucune idée du monument, même approchée. Il le rabaisse bien plutôt au niveau de l'imagerie par cette invariable apparence, directement opposée à la vertu propre du monument, qui est une réelle source, au contraire, d'apparences innombrables. Le pouvoir de durer n'est donc pas ici un caractère accessoire ; la solidité nous invite à prendre temps et à revenir. Aussi ce qui plaît d'abord même dans les ruines, c'est

cette puissance de durer, plus sensible encore par les blessures du temps. Nous avons plus d'une raison d'aimer les vieilles choses, mais cette résistance de la forme parle aux yeux déjà ; au lieu qu'un métal mince ou une corniche de plâtre sont des mensonges, que l'on devine d'après la forme des ornements, et dont le temps fait justice, car ces choses font des ruines laides.

II

Des perspectives

Depuis que l'architecture savante a voulu remplacer l'architecture populaire, on a senti, par les effets, qu'il était difficile de construire un beau monument d'après un dessin tracé sur le papier. C'est qu'il faudrait des milliers de dessins pour représenter les aspects d'un édifice et le passage d'un aspect à l'autre. Un architecte de grande valeur a pourtant mal terminé une église gothique de Rouen, et je crois deviner pourquoi. Il a dessiné des flèches harmonieuses à voir de loin, et telles qu'un dessin d'architecte peut les représenter ; mais le terrain n'offre pas tant de recul, et il fallait compter aussi avec le passant qui lève les yeux sans s'arrêter. Chacun a pu remarquer comme les cathédrales se montrent bien au détour des petites rues, et comment les lignes qui s'entrecoupent font soudain apparaître la grandeur. Sous la voûte ces effets de perspective sont encore plus puissants, mais c'est notre mouvement surtout qui, en déplaçant les lignes, creuse comme il faut ces profondeurs. Du dehors aussi la cathédrale s'agrandit, dès qu'on marche, par les déplacements apparents de chaque partie, lesquels sont plus sensibles, comme chacun sait, lorsque

les parties lointaines et les rapprochées entrecoupent leurs formes. Ainsi cette grandeur immobile se développe dans notre mouvement émerveillé ; mais dès que l'on reste immobile, toute cette grandeur s'endort ; car il est vrai que toutes les perspectives prennent de la profondeur par notre mouvement, j'entends les perspectives réelles et non trompeuses, et surtout celles qui résultent de ce que les objets semblables et égaux en grandeur se trouvent à des distances différentes de nous. Au contraire, pour les perspectives imitées, comme celles de la peinture, il est clair que nos mouvements suppriment l'illusion ; car les arbres d'une forêt peinte n'offrent pas alors cette marche inégale, ces poursuites, ces éclipses, ni les piliers d'une cathédrale en peinture non plus. Il faut dire aussi que, dans l'espace libre des jardins, notre mouvement renvoie à leur vraie distance des lignes de statues ; mais cet effet appartient encore à l'architecture. La statue considérée seule est entre deux ; on en peut changer l'aspect par un mouvement ; mais le mouvement même, au moment où on le fait, produirait plutôt une apparence de mouvement, presque toujours peu conforme à celui que le sculpteur a voulu représenter ; c'est pourquoi le moment où l'on se déplace n'est pas celui qui convient à l'attention. Et peut-être cette condition exclut-elle du monument la statue libre et séparée, car les mouvements apparents, qui sont l'effet propre à l'édifice nuisent au contraire à la statue. Au lieu que le monument s'ouvre si l'on marche et se ferme dès que l'on s'arrête. La beauté architecturale se découvre, se cache, change et s'affirme ainsi ; par là elle est intermédiaire entre les arts en mouvement et les arts immobiles. Et sans doute les naïfs architectes du gothique ont connu ce secret-là ; car en aucun point de leurs édifices, ni de leur voisinage, l'œil ne cesse d'être occupé de ces perspectives mobiles par lesquelles l'air devient chose et l'espace s'agrandit. Mais ces puissants effets ne s'offrent qu'à celui qui passe ;

encore mieux au familier qui passe et repasse, autour ou dedans. Et aucun dessin ne peut les représenter d'avance. C'est pourquoi il vaut mieux ici bâtir devant soi, en suivant la nécessité et les modèles, sans autre ambition que de faire grand et solide.

L'art du jardinier s'est conservé mieux, parce que la nature même des objets interdit alors de chercher de belles formes pour un spectateur immobile ; nul ne regarde un jardin d'en haut, comme on regarderait un dessin. Le jardinier cherche donc naturellement des perspectives, des avenues, de beaux tournants, des disparitions et des apparitions, des découvertes, des ouvertures. De là ces escaliers, ces terrasses, ces détours où il vous conduit, qui renouvellent l'aspect des mêmes choses et agrandissent ces lieux tranquilles. Les statues, les corniches, les pilastres y aident aussi, en marquant dans ces masses de verdure des points mobiles qui développent les profondeurs. Une des lois de l'architecture serait donc de rendre la grandeur sensible. On a assez dit que la tour Eiffel n'est point belle ; mais placez-vous sous les arceaux et près d'un des piliers et considérez les trois autres, vous aurez toujours une impression bien forte, et qui ne me semble pas sans rapport avec la beauté ; seulement, dans ce cas-là, il manque sans doute quelques entrecoupements intermédiaires, qui rendraient la distance plus sensible par nos mouvements. Je ne prends point pour entrecoupements ces croisements confus où l'œil se perd. Une des raisons pour lesquelles les édifices de fer ne sont point beaux est sans doute dans ces jours innombrables que le constructeur doit laisser entre les piliers et les arcs-boutants. Il ne peut s'en sauver qu'en fermant ces ouvertures par quelque artifice ; mais le plus petit mensonge gâte un édifice comme on l'a dit ; ainsi le remède est pire que le mal.

III

Des formes

Le paraphe d'un maître d'écriture n'est point beau. Peut-être faut-il dire qu'un ornement libre n'est jamais beau, ni un ornement cherché. Au contraire on trouve aisément de la beauté dans la masse et dans les arceaux d'un aqueduc, strictement réglés par les matériaux et par la fin poursuivie. Il est remarquable qu'un homme de goût et d'ailleurs adroit ne puisse jamais trouver une belle forme, quand il essaierait mille fois, à moins d'imiter les objets réels ou les vieux modèles. D'où l'on conclurait trop vite que le beau est dans les formes naturelles ou imposées ; ce n'est pas si simple, car toutes les choses et toutes les œuvres ne sont pas également belles. Toujours est-il qu'il y a une dangereuse liberté dans les œuvres de la peinture, du dessin, et surtout de la simple prose, et qui fait voir par les résultats ce peut que créer l'imagination errante. La puissance de l'architecture vient sans doute de ce que ses œuvres sont toujours régies par la pesanteur et par les nécessités du climat, ce qui donne une matière et une prise à l'action humaine. Et cela s'accorde avec les principes, car c'est lorsque l'obstacle est réduit au mécanisme pur que la liberté humaine s'exerce le mieux, au lieu que la libre invention ne fait voir en réalité que le désordre des passions, et l'homme petit.

Le jardinier ne fait point tout ce qu'il voudrait ; les distances entre les arbres, ou d'un rosier à l'autre, la disposition des plantes selon l'air et le soleil, résistent aux fantaisies du décorateur. L'art des bouquets et des

guirlandes est moins soutenu, parce qu'il trouve bien moins d'obstacles ; un bouquet enfin est à peine quelque chose. Au contraire l'œuvre de l'architecte s'affirme avec force, par tous ces liens de nécessité qui veulent ici des contreforts et là des gargouilles ; et, ce qu'il faut surtout remarquer, c'est que le vrai architecte ne dissimule jamais ces contraintes ; et le propre du génie est sans doute de les accepter sans aucun mensonge. Ainsi ces édifices fortement appuyés sur la terre enferment plus d'une bonne leçon. C'est pourquoi il est bon de reconnaître que les heureuses proportions des colonnes grecques furent prises des troncs d'arbres que les colonnes remplacèrent, et que l'ogive n'est en un sens qu'un expédient de maçon. De même ces toits pointus que l'on admire dans les vieilles maisons furent disposés selon la pluie, le vent et les matériaux. Et sans doute, par le progrès des transports et de l'industrie, y a-t-il trop de liberté, ou, pour mieux dire, de fantaisie dans les maisons neuves, où l'architecte règle les matériaux qu'il emploie d'après l'idée qu'il a ; aussi son idée est toujours trop visible, abstraite et pauvre. A la surface de l'objet, non enracinée. L'ornement ne s'y incorpore point. Une vieille maison a bien plus de force affirmative, jusqu'à imposer des ornements assez grossiers. La sculpture, tant qu'elle n'est qu'ornement n'est pas tenue d'avoir sa beauté propre, mais il faut qu'elle soit prise dans la masse ; beaucoup préfèrent aux plus belles statues les simples lignes de cette beauté prisonnière. Ces naïves figures, séparées, seraient laides ; mais elles sont tenues par l'édifice ; aussi voit-on qu'elles ont d'autant plus d'expression qu'elles s'avancent moins ; et le temps, qui les efface presque et les ramène encore mieux à la forme générale, achève ce genre de perfection. Sans doute le bas-relief et les figures des médailles, qui appartiennent à l'architecture, furent d'abord l'œuvre du temps. Et il est vrai que le temps orne les beaux édifices, en dénu-

dant la forme durable, et offre ainsi ces beaux modèles, hors desquels l'art architectural ne peut rien. Le génie humain n'a donc qu'à reconnaître ici le beau de ses propres œuvres. Même les vieilles maisons subissent par le poids des années un tassement qui offre de belles lignes et la forme utile en même temps. C'est par là que le scrupule de l'artisan égale le génie. Les maisons des paysans, j'entends celles qui durent, se joignent ainsi à la terre comme des choses de nature, où le travail de l'homme néanmoins se reconnaît. Ainsi l'usage, l'imitation, l'action même du temps ont fixé les formes, ce qui explique assez que l'architecture populaire l'emporte de si loin sur l'autre. Et aucun art ne réduit plus sévèrement les caprices d'imagination. Michel-Ange disait qu'il n'y a point de grand artiste sans quelque pratique de l'architecture. Obscure et profonde pensée. Car il est vrai, premièrement, que l'architecture porte et règle deux des arts principaux qui vont suivre, la sculpture et la peinture, par l'art de l'ornement qui les domine tous les deux. Mais deuxièmement il est vrai aussi, quoique plus caché, que les formes sans matière en tout art sont laides, et qu'enfin l'action, comme la pensée, doit se tenir tout près de la chose. Rien ne l'enseigne mieux que ce mouvement des piliers massifs qui ramène toujours la pensée vers la terre. Sous ces voûtes la pensée trouve son mouvement vrai, toujours s'élevant et toujours ramenée.

IV

Des signes

Les Monuments sont les premiers écrits, car l'écriture n'est qu'un signe durable. Et ce langage, comme l'autre,

est né sans qu'on y pensât. L'idée d'accumuler des pierres sur une tombe, précaution contre les bêtes, est bien naturelle ; telle fut la première épitaphe, et les artifices qui ont suivi n'en ont point changé la forme générale. Seulement, après avoir lu ces signes naturels, on a voulu les faire plus visibles et plus frappants, ce qui devait conduire au dôme, à la pyramide, au cône. Et sans doute le rapport de la hauteur à la base, dans un édifice bien équilibré, rappelle toujours les premiers tombeaux. Ce genre de signe frappe plus par sa masse que par sa hauteur, comme il est visible dans les cathédrales qui, vues de loin, ont pour base toute la ville ; on peut voir dans Amiens, dans Bourges, dans Soissons aussi, mais moins frappant, ce juste rapport entre la forme de la ville et celle de la cathédrale. Et ce signe de pierre est bien expressif quand on l'aperçoit à travers les feuillages ; cette masse qui arrête la lumière est mieux vue qu'une flèche ambitieuse.

La croix est un tout autre signe, et c'est peut-être le signe par excellence, comme on a pu voir en ces tristes temps par les croix de bois hautes à peine comme un enfant, sans art, presque sans matière, et si visibles. La nature ne fait pas de croix ; ces angles égaux sont le signe de l'homme. Ce signe porte de belles légendes, mais il est directement vénérable. C'est le signe tout nu, où la volonté éclate ; c'est le signe qui n'annonce rien que lui-même ; aussi rappelle-t-il l'homme à l'homme. Toutes les grandes idées se terminent là, et l'image du juste crucifié n'y ajoute rien ; le signe parle plus haut. Dans la solitude, mieux ; rustique, mieux. Parmi tant de supplices, celui-là a vaincu par le signe.

On aperçoit en quel sens il y a un langage naturel des monuments. Comment la convention et l'abstraction s'y sont mises, c'est ce qui peut être compris par les hiéroglyphes ; et il y a des hiéroglyphes partout, et plus qu'on ne croit. Un serpent, une chimère, un dragon,

Pégase, sont des caractères qui nous sont familiers, mais qui étonneront sans doute les archéologues dans deux ou trois mille ans. De ce langage sont nées la sculpture et la peinture, d'abord étroitement liées à l'édifice, et certainement errantes et affaiblies depuis qu'elles en sont détachées. Mais considérons-les ici comme signes seulement. Le propre de ce langage est de se ramasser tout en une seule chose, au lieu de se développer comme l'autre en une suite de caractères. Aussi un seul regard y saisit le tout, enveloppé et comme fermé, mais que l'on possède pourtant en un sens. Ce genre de lecture est bon ; c'est peut-être le seul qui développe le penseur, au lieu de développer seulement les idées ; il y faut du temps, mais seulement pour l'inventaire d'une richesse qu'on a d'abord toute. Et la beauté propre à ces signes est toujours qu'ils n'annoncent rien qu'eux-mêmes. Les allégories sont un peu bavardes et aisément laides ; mais on dirait que les belles œuvres ont d'abord pour règle de ramener l'imagination à elles, de la limiter à leurs contours, de la fixer et enfin de la lasser et endormir par une perception souveraine. Le Bacchus assis, de la Sixtine, n'exprime rien tant qu'on l'interroge ; mais si on le regarde seulement, alors il parle assez. Il est remarquable que toutes les belles figures, et surtout celles qui sont liées à un édifice, expriment le silence ; c'est pourquoi le silence s'établit fortement dans ces édifices pleins de signes ; ce langage supprime l'autre. Et il est commun que l'autre amplifie les rapports et oublie l'homme ; mais celui-là pose toute la pensée autour d'un centre, et ramassée et repliée, et toujours allant du dehors au dedans ; on retrouve à chaque fois ces formes encore plus silencieuses et plus riches, plus sûres d'elles et de nous. En sorte que, par ces signes, toutes nos pensées prennent juste force et juste place. On conte que Gœthe quittait souvent la conversation pour aller regarder de belles images. Ainsi il remettait ses pensées en

ordre ; non pas telles ou telles, mais toutes. Car, selon ce langage fort, il n'y a pas une idée et puis une autre ; le temps et le mot sont abolis. Mais il est vrai que l'autre langage veut s'y glisser toujours, par ces gestes et mouvements de muets qui remplacent les paroles ; de quoi le beau signe se garde, étant d'abord repos, immobilité et attente. Le célèbre Sphinx exprime assez bien cela. C'est une expression qui tue tout ce qu'on en peut dire. Massacre d'opinions. Il faut écrire pourtant cela même, afin de séparer les genres contre les opinions usurpatrices. Mais craignons le mépris du Sphinx.

V

Des ornements

On peut apercevoir ici le prix de l'ordre. Si l'on n'a pas considéré l'architecture, qui porte l'ornement, on ne peut comprendre les règles de la sculpture et de la peinture dites décoratives. Au contraire si l'on a bien compris par quoi un monument nous touche, on est conduit assez aisément aux deux règles principales. La première est que l'ornement doit être pris dans la matière même, comme s'il avait pour fin d'en mieux faire voir le grain et la dureté. La seconde est que l'ornement ne doit jamais dissimuler les nécessités de la matière, ni l'œuvre du maçon. D'après la première règle, le poli, les cannelures, les arêtes vives sont des ornements, car il n'y a que la pierre la plus durable qui conserve le poli et le coupant. Mais d'autres règles dérivent de celle-là. Les pierres dures ne se prêtent pas à des reliefs fragiles, car la dureté même de la pierre est cause qu'elle serait brisée par l'effort de l'outil ; le bas-relief est donc la loi

des ornements sculptés. Et c'est sans doute la raison pour laquelle les peintures et les dessins d'ornements doivent fuir même l'apparence des reliefs fragiles. Ajoutons à cela l'obligation de peindre aussi près que possible de la matière. Ces deux sévères conditions ont détourné les peintres de copier tout le détail des choses, et ont engagé la peinture et le dessin dans des chemins arides, mais qui les ont conduits aussi bien au-delà de l'imagerie. Pour parler seulement de l'ornement, il est visible que le style y consiste principalement dans ces formes simplifiées, dans ces reliefs aplatis, dans cette soumission enfin à la condition de résister et de durer ; au reste le temps simplifie encore, et fait disparaître les erreurs du goût, en sorte qu'ici progrès vient d'usure et vieillissement. Dès qu'il échappe à ces difficultés, l'art ornemental se perd dans les formes confuses, et tombe enfin dans ce ridicule de vouloir rivaliser avec les choses mêmes. « Quelle vanité, dit Pascal, que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux! » Les grands peintres répondent assez bien ; mais il y a peu de grands peintres.

D'après la deuxième règle, l'ornement ne doit jamais dissimuler la jointure des pierres ; et ici encore le temps se charge d'effacer les mensonges que le sculpteur se permettrait. Par la même raison l'art des vitraux ne doit point dissimuler l'armature de plomb, et du reste il ne le peut point. Ces arts qui ne peuvent ruser sont la vraie école du sculpteur et du peintre, comme aussi l'art de décorer les poteries, qui dispose de si peu de moyens. Au reste le propre de l'ornement est d'obéir d'abord à la forme de ce qu'il orne. On aperçoit ici une analogie remarquable entre les arts d'ornement et les œuvres du langage écrit. L'élégance dans la phrase, toujours laide, consiste toujours à vouloir cacher, si l'on peut dire, la jointure des pierres, et à déformer les mots pour décrire les choses ; à ce signe vous reconnaîtrez les œuvres

périssables. Car les mots du langage commun, et les liaisons de syntaxe, sont ici comme les pierres dures et le ciment. Revenons donc sur cette idée que tout ornement libre est laid. C'est la raison pour laquelle les costumes ont presque toujours plus de style que les autres objets ornés, et pourquoi une broderie en couleurs plaît plus aisément qu'une peinture qui n'est que peinture. Mais chacun peut remarquer aussi que l'étoffe drapée selon les nécessités du costume rend la broderie bien plus belle. Une grecque qui borde un vêtement est plus belle sur l'homme et dans le mouvement qu'étalée. Les remarques de ce genre sont fort utiles en des sujets où tout a été proposé et soutenu. L'histoire de tous les arts se développe de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre à travers des erreurs de goût continuelles et incompréhensibles. Toutefois il en sort un enseignement assez clair, c'est qu'un art trop libre s'égare toujours. On dirait bien que l'art est la parure de l'œuvre, et que toute œuvre est d'artisan. Car il est clair que la liberté n'est point hors des œuvres ; et, comme on fait de nécessité vertu, ainsi fait-on de nécessité ornement et beauté. En bref il faut toujours qu'une forme saisisse et enferme quelque chose. Autrement dit, il faut que la forme soit objet. Or une chose a mille formes ; et la chose vivante passe d'une forme à l'autre sous le regard. La chose humaine surtout, qui change par le regard même ; et cette agitation est mensonge toujours ; l'être s'y cache, comme Protée. Aussi ce n'est pas une faible puissance, dans les arts qui viennent maintenant, de représenter toujours l'immobile, et le mouvement même par l'immobile. Mais la sévère architecture ne permet même pas ces statues libres qu'on voit dans les jardins, et qui marchent par la promenade ; tout est collé à l'édifice ; les formes rentrent dans les murailles. Beautés enchaînées. Ce qui reste alors d'un homme, d'une fleur, d'un feuillage, dit beaucoup, s'il parle encore. Enfin la répétition

même, dans l'ornement, s'oppose encore à cette mobilité et instabilité qui est la faute de l'esprit. La science, parce qu'elle manque d'une matière forte, n'y réussit point. Et peut-être n'y a-t-il que les belles choses qui posent l'esprit.

VI

Des meubles

Socrate disait, et Platon le prend pour lui, qu'une cuiller de figuier est belle si elle est utile. Cette idée si naturelle doit être souvent rappelée, dès que l'on traite des Beaux-Arts ; car le mauvais goût n'est peut-être que la passion d'orner pour orner. Or les œuvres répondent sévèrement à ces tentatives puériles ; la fantaisie, dès qu'elle est devenue chose, ruine toutes les espérances, et la loi de tempérament ne s'exprime nulle part aussi rigoureusement que dans ces œuvres qui restent, et qui ne se laissent pas oublier. Mais il faut pardonner beaucoup à ces chercheurs d'ornements et de formes. « La Colombe, disait Kant, peut croire qu'elle volerait encore mieux dans le vide. » Il y a de l'obéissance dans les belles œuvres, et dans les belles actions aussi. Ainsi, en suivant les chemins de l'utile, avec soumission et amour de ces humbles travaux, l'homme sème les parures ici et là, selon l'occasion, la matière et la commodité. « Le peintre, dit Balzac, ne doit méditer que le pinceau à la main. » Mais son peintre travaillait trop loin de la matière et mourut fou. Je dirais plutôt en ajustant de plus près l'idée à la chose, que l'artiste ne doit méditer qu'en poussant l'outil. C'est ce que l'étude la plus sommaire des beaux meubles fait voir assez, car c'est peut-être dans l'art du meuble que le style est le mieux reconnu.

L'idée de joindre des bois différents, ou seulement des pièces du même bois, mais diversement orientées, est une idée de menuisier ; et c'est par ce moyen que l'on obtient ces blocs solides dans lesquels on taille les hélices d'avion. Et l'ornement, comme dans les parquets, n'est qu'une règle que l'on suit, afin que les petits changements du bois se compensent. Ainsi l'ornement ne fait que marquer l'œuvre durable. Les sculptures, de même, servent d'abord à rendre sensible aux yeux la solidité de la matière employée. Car premièrement une matière fragile ne se prête pas au travail du sculpteur, et deuxièmement un mauvais bois ou un métal mince et creux ne résistent pas au choc et à l'usure, et la forme en témoigne, ou plutôt la forme et la matière portent témoignage l'une pour l'autre. Ainsi l'utile éclate dans l'ornement. Par exemple un pavage en rosace, s'il se soulève ou déforme, la rosace en témoigne ; une marqueterie de même. Aussi voit-on réellement, et au premier coup d'œil, qu'une chaises aux pieds sculptés n'est pas boiteuse sans l'essayer.

Chacun a pu faire aussi cette remarque que, dans les beaux fauteuils, on est bien assis. Mais non pas couché. Les meubles de beau style, ou simplement de style, comme on dit si bien, sont tous pour la conversation et la politesse ; et, encore plus évidemment que ne fait le costume, ils règlent l'attitude, et, par là, les pensées et les passions. Aussi les rangs, quand il y en a. Dès que cette sévère ordonnance, et si nécessaire aux conversations, ne se fait plus voir, les formes n'ont plus de sens. Il faut que la société soit soutenue par les meubles, comme les femmes par le corset. Si l'abandon, la nonchalance, la fantaisie s'y mettent, vous n'aurez même plus d'esprit. L'homme n'a rien de bon à dire s'il ne se tient, et une confidence ne vaut jamais qu'on l'écoute, si elle n'est composée. Le goût est principalement dans le pressentiment de toutes les sottises qui peuvent naître

d'un mobilier complaisant. Il est vrai que, si l'on récite des lieux communs, l'ennui vient, et qu'il vient souvent. Mais il faut aussi que l'improvisation soit réglée, car il est important que nul ne soit blessé, ni ne craigne de l'être. Il en est donc de la politesse comme de toute forme ; si elle est vide elle n'est plus rien. Au rebours, qu'est-ce qu'un récit sans forme ? L'art de plaire en racontant est un art périssable, dont il ne reste quelque trace que dans l'art épistolaire ; mais les meubles en gardent quelque chose. J'entends bien que Rousseau trouvait ses idées ailleurs que sur ces meubles-là ; mais aussi ce n'était point un homme de conversation, et du reste le style écrit a d'autres règles.

Il faut dire enfin que les ornements des meubles obéissent encore à une autre condition, c'est qu'ils ne doivent ni gêner, ni inquiéter, ni accrocher ; car les plaisirs de société dépendent aussi des mouvements aisés et faciles, et le moindre incident gâte une soirée. Si l'on joint toutes ces conditions, on comprendra assez que les beaux meubles sont nés d'eux-mêmes, peu à peu, par le travail des artisans, par la préférence accordée aux meilleurs modèles et par les copies qu'on en faisait. Rien ne peut remplacer l'épreuve du temps, d'autant plus efficace ici que la vanité, l'envie et le besoin d'affirmer son pouvoir par des œuvres originales stimulent l'esprit de l'artisan et le poussent à rechercher les vieux modèles ; en sorte que l'art du mobilier progresse par un génie commun et comme diffus. On saisira l'analogie bien frappante qu'il y a entre cet art des artisans et la musique populaire, qui a trouvé elle aussi sa perfection et son style dans la soumission aux nécessités. L'esprit est créateur dans ces luttes et après des siècles, son œuvre étonne. Pensées fortes et durables, par la matière qu'elles ont saisie. Mais faute d'avoir accepté ces sages leçons, les inventeurs d'un style nouveau en sont au chaos d'avant la Genèse ; le verbe flotte sur les eaux.

VII

Des villes

Une ville est belle par l'entrelacement serré des nécessités de nature et de l'action humaine. Toutefois l'action est ici plus libre et plus variée, et la nécessité a déjà ses formes. Ce genre de beauté frappe tous les yeux. Mais aussi il est de consentement que les grandes rues et les maisons modernes ne participent pas à cette beauté de nature. Une grande ville se sauve par la masse, et par ses monuments ; au lieu que la vieille ville est elle-même une parure autour de la cathédrale ou du beffroi : et même les vieilles maisons l'emportent aisément sur la fontaine ornée ; elles s'affirment mieux ; elles échappent à cette critique des formes, qui trouve toujours à dire ; c'est la beauté de la prose, peut-être. Or d'où vient cette grâce de nature, dans ces œuvres de l'homme ? De ce que la nature n'est point violée, mais que chaque mouvement de terrain au contraire a fait naître une idée juste, entendez qui ne nie rien. Le soleil, l'eau, le vent, la pente imposent alors mille inventions ; le cri d'Archimède est jeté mille fois par tous ces toits et par toutes ces fenêtres, à chaque saison, à chaque heure, pour la pluie et pour le soleil.

Il se peut que la nature, sans aucune œuvre d'homme, ait sa beauté propre, et cela sera examiné. Presque toujours une belle vallée n'est qu'un jardin plus libre, plus libre parce qu'il serre de plus près les nécessités du terrain et du ruisseau. Un moulin à eau est une belle chose, si ce n'est qu'un petit moulin ; cela passe de bien loin les eaux de Versailles. Mais une usine gâte tout, par

cette dangereuse liberté des formes qui fait dire : « Pourquoi ainsi ? » Les routes sont toujours belles, parce qu'elles dessinent la forme de la terre. Car que verrait-on d'une nature vierge ? Les sentiers, les chemins, les maisons rustiques si bien posées à leur place, tout cela signifie une harmonie et une parenté, l'acceptation, la paix. Les chemins se rassemblent ; la ville s'annonce par les arbres à fruits, les jardins, les fleurs. Nous ne nous faisons guère l'idée de ce que serait la nature sauvage, et jusqu'où l'imagination nous égarerait, si le signe de l'homme n'était pas partout dans la campagne ; car le signe exorcise à proprement parler ; c'est pourquoi un calvaire au carrefour a plus d'un sens. Un signe singulier, impérieux, humain comme celui-là termine les visions.

Toutes ces pensées de voyageur qui vont de signe en signe, la ville les rassemble et les fixe. Il y a une certitude dans la ville qui se montre au détour, parce que tout y est nature, et en même temps pensée, jusqu'au détail. De même que les chemins ne sont pas tracés par quelque dessinateur de chemins, mais par le travail même, par les cultures, les transports et les échanges, ainsi la ville se trouve posée où il fallait, la place du marché se trouvant près de l'eau et des grands chemins, et les maisons de la ville haute cherchant l'air pur et le soleil. Sans autre plan que ces mille pensées travaillant côte à côte, selon la tradition des métiers, mais aussi selon l'occasion et le terrain, et selon la poutre qu'on avait. Image d'un jugement assuré, toujours près de la chose. Car il y a bien moins de pensée dans ces plans qu'on exécute, les pierres arrivant toutes taillées ; ce n'est plus qu'un travail d'abeille. Tel est le sens de ces villes paysannes.

Peut-être y a-t-il autour des grandes villes une beauté plus abstraite, plus violente, plus cachée, dans les chemins de fer, les tunnels, les ponts métalliques, les usines, et jusque dans ces maisons ouvrières alignées comme sur

les rives du transport. Sans doute ce qui saisit ici, c'est ce qui reste d'humanité dans l'idée brutale, qui n'a plus d'égards, et qui nie les différences. Il y a du désordre dans ces lignes inflexibles ; la liaison de pauvreté et de richesse s'y montre trop. La nécessité de matière n'y a plus de forme ; ici gouvernent le fer et le charbon, signes de l'orgueil et de l'enfer. C'est le règne de la force, assis sur la nature décomposée. Par opposition l'on comprendra mieux la beauté d'une ville assise dans la verdure, et comment la nature proche se retrouve dans les bois, les pierres, et les tuiles, comme dans la forme et le tassement des maisons. Ici les différences, la liberté, l'idée concrète, l'individuel à sa place, la pensée en paix avec les choses ; enfin la possession assurée et le travail orné de plaisir qui met sa marque sur toutes les œuvres. Mais peut-être, comme on n'invente plus de vraie musique ni de vraies danses, l'âge des villes est passé aussi.

VIII

De l'architecture populaire

Il y a une architecture populaire comme il y a une musique populaire. Les architectes de chez nous n'ont jamais fait que copier les maisons, quand ils ne copiaient pas le grec ou le romain. De même, dans l'Italie du Nord, il est assez clair que les palais imitent les chaumières, par les terrasses, les colonnades et la recherche de l'ombre. Il est raisonnable de conclure qu'en tout pays l'architecte a toujours copié ce qui avait duré et ce qui plaisait, en essayant seulement de faire plus grand et plus solide. C'est donc le maçon qui a créé les formes ; et, parmi les belles formes, la plus belle est sans doute

le cintre, forme naturelle du pont et de l'aqueduc, suggérée déjà par les cavernes creusées et par les cavernes naturelles, qui vont toujours à cette forme-là, par l'usure ou l'écroulement de ce qui ne la suit point. Ainsi la forme de la nef romane, qui est peut-être encore maintenant la plus belle, résultait des procédés et des coutumes du métier. Aussi une pensée de piété n'avait point à inventer des formes, comme on voudrait dire, mais seulement à fournir de l'argent et des pierres, de façon que l'édifice fût plus haut et plus vaste que tous ceux des alentours. J'aperçois deux conditions qui pouvaient modifier peu à peu les formes et conduire à des voûtes plus hardies et enfin à l'ogive, comme il est arrivé. La voûte d'une église n'avait rien à porter, en comparaison des voûtes de ponts ou d'aqueducs ; et de plus le climat de nos pays pluvieux exigeait des toits plus pointus que ces toits à l'italienne qui accompagnent si naturellement la voûte romane, et qu'on observe encore en de vieilles églises de village. Les maisons et leurs charpentes plus pointues agissaient ici comme des modèles, et la voûte devait naturellement imiter cette forme ; l'ogive est la seule construction de pierre qui s'en rapproche. Mais la voûte de plein cintre différait des voûtes de pont et d'aqueduc encore en ceci que la poussée latérale ne trouvait pas un appui suffisant dans les murs, surtout quand l'art des vitraux, seule peinture possible dans ces édifices assombris par la voûte et par le toit, conduisit à ces larges fenêtres, qui causèrent, à ce qu'on raconte, plus d'un écroulement. C'était encore une raison d'inventer l'ogive, suggérée aussi par les grottes naturelles dans les terrains friables et par l'entrecroisement des branches dans nos forêts de hêtres. Mais il est visible que la recherche des formes et l'ornement voulu marquent la décadence de l'art gothique. Ou, pour parler plus exactement, quand l'ornement, au lieu de suivre la forme, devint lui-même forme, l'art gothique ne fut plus qu'une rhétorique.

Je pense ici tout naturellement à la prose de Balzac, qui peut-être n'est encore mal comprise aujourd'hui que pour les raisons qui firent considérer longtemps les cathédrales gothiques comme des monuments barbares. C'est que le principal travail de l'écrivain est de dire quelque chose, comme du maçon de construire quelque chose ; et l'ornement n'y est jamais la fin ; il faut qu'une forme plus sévère et moins libre le porte et le sauve. En bref l'ornement de la vraie prose est pris dans la forme comme ces saints de pierre dans les piliers. Mais il faut toujours que l'amour du beau gâte le beau, comme la musique ornée, l'architecture ornée, et la prose ornée le prouvent assez. Ainsi le vrai écrivain construit sa phrase selon le métier, sans cacher jamais les fortes jointures ; l'ornement se rencontre dans ce travail même, et comme la marque de l'ouvrier. Aussi n'y a-t-il point d'art plus secret que l'art d'écrire. L'art de bâtir est moins trompeur sans doute, parce que l'ornement, même indiscret, suppose d'abord l'art du maçon. Au lieu que l'écrivain apprend presque toujours à orner avant d'apprendre à bâtir ; et le papier souffre tout.

Mais, laissant là ce redoutable sujet qui veut encore des préparations, suivons le maçon dans ses sévères travaux, seulement occupé de grandeur et de durée. J'aperçois des raisons simples d'orner, qui sont de métier même. L'une est que l'ornement fait voir que les pierres sont solides et de bon grain ; l'autre est qu'à mesure que l'on s'élève, et que la pierre porte un moindre poids, mais ajoute à la charge des autres, il y a avantage à la creuser et travailler. Aussi voyons-nous que l'ornement des cathédrales se montre surtout dans les parties hautes ; et je voudrais que l'on calculât le poids dont les fondements de Notre-Dame de Paris furent soulagés par ce moyen. Les raisons de métier sont les plus importantes à considérer ici.

L'idée de sculpter est bien naturelle, et dirigée à cette

époque-là par des idées mythologiques surabondantes, sans compter les allégories et les emblèmes, qui furent toujours de mode chez les artisans. Mais chacun peut se convaincre, en essayant, qu'un projet d'ornement ou d'emblème par le dessin est presque impossible, si l'on ne copie pas des œuvres anciennes. Dans l'architecture naturelle, c'est l'édifice lui-même qui appelle l'ornement, et qui même, par des rencontres, en esquisse la forme. Et le secret du génie, dans ces hardies constructions, est sans doute de ne point penser à l'ornement avant que la pierre soit en place. Du jour où la pierre est choisie de façon à porter l'ornement ou l'emblème, l'art tombe dans le précieux. Les détails de l'ornement sont souvent alors mieux finis, et plus beaux même au jugement du sculpteur. Au contraire le propre des ornements, dans la véritable architecture, est qu'ils peuvent se réduire à des esquisses assez grossières, mais qui sont belles alors par la forme qu'elles suivent, et à laquelle elles vous renvoient. Car ces sculptures de cathédrales ne veulent pas être regardées, sinon en passant. Elles sont comme effacées par le grand mouvement des lignes ; l'esprit est invité à chercher un autre sens à ces choses. Ainsi déjà, par une loi supérieure, se trouvent écartées l'imitation et la ressemblance, funestes à d'autres arts plus libres comme la sculpture, la peinture et le roman. J'y fus pris plus d'une fois, m'étonnant de ces sculptures grossières qui contrastaient violemment avec la perfection de la forme architecturale ; du moins je voulais le croire, quoique l'édifice sauvât les figures. Mais chacun sera éclairé ici par celui des arts qu'il connaît le mieux ; pour moi, je remarquai bientôt que le style écrit ne supportait jamais la moindre trace d'un ornement cherché ; encore moins ces allitérations qui voudraient disposer l'imagination par le détail même ; et qu'enfin la moindre envie de plaire ou d'accrocher l'attention est mortelle aux œuvres écrites. L'architecture, longtemps considérée,

étend cette leçon à tous les arts plastiques. Il y a une musique populaire, à laquelle le musicien revient toujours, pour y reprendre ses règles de métier. Il n'y a point de sculpture populaire, ni de peinture populaire, ni de dessin populaire, sinon dans l'architecture même, mais trop cachés ; partout présents, impérieux, inexorables en revanche.

IX

Des machines

Aristote dit que la nature est principe dans la chose même, et l'art hors de la chose. C'est beaucoup dire en peu de mots, comme il a coutume. Mais il faut remarquer que l'art ainsi défini est plutôt de l'ingénieur que de l'artiste. Et comme il faut enfin traiter des machines modernes et de tout ce qui s'y rapporte, cette riche formule convient pour définir ces machines-là. Une machine, dans le sens moderne et plein du mot, serait donc une œuvre d'homme dans laquelle rien d'humain n'est enfermé. L'âge du fer, dans son plein développement, correspond à ce genre d'œuvres où la matière ne mêle plus sa forme propre, mais prend la forme même qui convient à l'usage et qui répond au plan. Ainsi l'idée s'y marque, mais non le jugement ; mais aussi on ne dit pas d'ordinaire que de telles œuvres sont belles. Par exemple une pièce de bois montre encore sa forme naturelle, par les fibres et les nœuds ; et l'œuvre de bois peut plaire par ce jugement qui a réglé l'œuvre d'après le bois que l'on avait. Mais le fer n'a point de nœuds ni de fibres ; la forme qu'il reçoit lui est étrangère ; aussi l'action humaine va droit à l'utile, sans ces arrêts, ces détours et

ces repos contents que l'ornement exprime si bien. Autrement dit, l'idée détermine absolument la partie d'après le tout, au lieu que le jugement s'exerce contre l'obstacle, et règle son action autant sur la matière que sur la fin. Ainsi on peut dire qu'une vieille maison se développe par le dedans en un sens ; l'esprit s'y enferme et la continue, chaque partie, par sa place et sa forme, appelant et déterminant les autres ; de sorte que l'idée ou, si l'on veut, le plan, n'en rendrait pas compte.

Mais peut-être, parmi les œuvres de l'âge de fer, il convient de mettre à part les armes à main et certains outils, qui tiennent à la fois de l'ornement et du meuble par leur rapport à la forme humaine et aux mouvements disciplinés du corps humain. L'épée, le poignard et surtout la faux en sont des exemples. Aussi ne sont-ce point là des machines à proprement parler. De même le treuil, les anciens bateaux, les mâts, les voiles, les cordages et les échelles, et même le moulin à vent, père de tant de machines nouvelles et à venir. Ici l'esprit a travaillé au-dedans en quelque sorte, cherchant l'idée par jugement et lutte, en sorte que la géométrie y est immanente, et non transcendante. L'esprit y est chez lui. Au lieu que l'esprit est comme exilé de ses œuvres mécaniques. Ce sont des choses alors, plus choses que toutes les choses de nature. Nécessité seulement. La musique aiderait peut-être à comprendre les impressions d'un artiste devant une machine d'acier. Car la vraie musique est inventée de nouveau à chaque fois ; le premier son de la voix ou du violon change tout le reste ; il faut créer le tout en partant de là. Les premières sonorités d'un orchestre ouvrent le chemin à d'autres ; le génie dans l'œuvre et le génie dans l'exécutant s'accommodent de ces choses et font de hasard miracle. Mais la musique mécanique n'a point ces grâces. D'après ces vues on comprend qu'il y ait encore de la beauté dans le mouvement d'un bateau à vapeur et surtout d'un avion,

autant que le jugement du pilote s'y fait voir ; aussi ce ne sont point de pures machines.

Est donc machine ce qui n'a forme et mouvement que d'après l'idée extérieure, sans que l'homme qui exécute y puisse rien changer. D'après cela une usine est une machine encore ; et les maisons d'ouvriers autour de l'usine, de même. Le principe est ici hors de la chose. Aussi ne faut-il point dire que c'est l'utile qui est laid dans l'usine. Car l'utile a travaillé aussi dans la vieille maison, seulement d'une autre manière, tirant parti des accidents du terrain et des nœuds du bois ; au lieu que l'usine a été conçue d'abord ; et chaque partie est utile au tout, mais étrangère à ses voisines. Aussi l'ornement, si on veut l'y mettre, est menteur et laid ; car il n'est que la marque de l'invention et de la victoire à chaque moment, ou, si l'on veut, le signe de ces mouvements d'idées qui accompagnent la recherche et qui fleurissent de nos plus sévères pensées. Les beautés du style écrit sont tout à fait du même ordre, comme on l'entrevoit déjà.

Aussi peut-on à peine concevoir le ridicule d'une machine ornée. On trouve une exception à cela dans les horloges et les montres, mais qui n'est qu'apparence, car ces machines ne portent l'ornement que si elles sont elles-mêmes œuvre d'artisan ; les traces de l'outil sauvent l'ornement, et l'œil est fort exigeant là-dessus. Et enfin l'ornement, même copié sur de beaux modèles, est insupportable dès qu'il porte les marques de la fabrication mécanique, comme par exemple les traces d'un moule ou les petites soufflures de la fonte. Chacun trouvera l'occasion de vérifier ce qui est affirmé ici, en observant autour de lui les horloges, les flambeaux et les corniches. Cela le conduira peut-être à juger ensuite de ces maisons à façades ornées que nous appelons monuments. Car dans le vrai nos maisons modernes sont des machines encore, j'entends faites selon un plan, comme des usines

pour l'étude, la délibération ou le repos. Aussi les ornements n'y ont point de racines ; ils ne tiennent pas à la masse ; et c'est par là qu'ils manquent de style, quoiqu'ils suivent quelquefois les règles du style ; car peut-être le propre du style est de ne résulter jamais d'une règle ; aussi les pures machines n'en ont point du tout. Images parfaites de l'intelligence séparée ou de la force nue, car c'est tout un.

X

Préliminaires sur le style

Nous allons examiner maintenant des arts en quelque sorte sans pudeur, sans mesure, et presque sans règle, comme sont la sculpture, la peinture et le roman ; il est donc à propos de ramasser ici ce que déjà nous pouvons dire du style ; car, si les costumes et ornements ont conservé le style dans sa pureté, il faut dire que c'est l'architecture qui est surtout maîtresse de style. Toutefois les arts en mouvement, par l'effet de la pudeur et de la politesse, sont arrivés aussi à une sorte de style, mais moins assuré. Ceux qui ont vu des danses russes auront à dire que le rythme n'y manque pas, mais que le style y manque ; au contraire la danse des villages bretons, si savante, si étudiée, si modeste aussi dans ses mouvements, est un bel exemple du style dans les mouvements rythmés. Le style, dans les arts de ce genre, consisterait donc à régler ou à retenir les mouvements naturels des passions au profit de la force expressive. On appelle goût, et c'est très bien dit, la préférence du spectateur et aussi de l'acteur pour le langage traditionnel, lequel a naturellement pour règle de dire beaucoup avec peu de mouvement. A dire vrai, les orateurs, les

tragédiens et les chanteurs n'évitent pas toujours assez les cris et les convulsions. Toutefois les conditions de l'acoustique et les fatigues du métier tendent toujours à restaurer les règles du goût ; à quoi la poésie dramatique ne contribue pas peu, en imposant aux passions une espèce de chant qui règle en même temps les gestes, ainsi qu'il a été expliqué.

La musique est peut-être, de tous les arts en mouvement, celui qui conserve le mieux ce qu'on appelle le style. La musique est peut-être le style même ; car il n'y a point de musique passable qui ne suive une mesure rigoureuse ; et ce n'est guère que dans la musique dramatique que le chanteur peut se permettre de manquer aux règles de bon goût ; encore en est-il toujours puni, car un son juste, plein et puissant suppose la possession de soi. Enfin il est clair que la musique populaire est simple et noble toujours, sans la moindre trace de déclamation. C'est pourquoi on ne dirait pas trop en disant que le style est parent de la grandeur d'âme, et que la volonté de plaire ou d'étonner y est tout à fait contraire.

Sans doute faudrait-il aussi considérer attentivement ce que c'est qu'exprimer. Car une mimique violente et désordonnée n'exprime rien. Peut-être arriverait-elle à jeter le spectateur dans les mêmes convulsions, mais il ne saurait pas pour cela ce qu'il éprouve ; et il est presque de définition qu'un geste non retenu éteint la pensée ; c'est par là que les passions dépassent toujours leur fin. L'expression veut donc être comprise ; aussi est-elle par elle-même une invitation à l'attente ; elle avertit par la retenue. On sait que le moyen d'établir le silence n'est pas de crier. Aussi doit-on dire que la vraie musique fait silence, et la vraie éloquence aussi, et le véritable acteur aussi ; je dis le silence par le silence. En somme aucun tumulte n'exprime rien. L'expression est de la pensée. Il faut donc que la passion ait contour et forme. Et la pudeur, en toute chose, est sans doute la

peur d'exprimer trop et ainsi d'exprimer mal. C'est pourquoi la politesse tient de si près au style. Remarquez qu'une danse de style, comme le menuet, est une danse de politesse.

Un homme poli est souvent admirable par une élégance sans pensée aucune ; ce genre de style désespère l'imitateur et écrase l'envieux. Il faut donc regarder attentivement par là, mais sans aucun espoir d'y trouver un modèle pour les œuvres ; car l'homme poli n'est modèle que de politesse. Il faut transposer ici, plutôt qu'imiter, et saisir l'analogie en écartant la ressemblance. Mais il faudrait décrire ce vide de la politesse, qui en est l'essence. Celui qui a le souci de plaire n'est qu'à moitié poli ; celui qui craint de déplaire ne l'est même pas à moitié. C'est que l'intention se voit, et la crainte encore plus. Il y a une perfection de la politesse qui suppose que l'on n'ait rien à cacher. La danse excelle à nous vider ainsi de nos pensées, de façon que nous répondions au signe seulement par le signe. On peut concevoir une conversation d'après ce modèle ; mais les paroles et les gestes définiront alors le style d'une danse, non le style d'une conversation. Il faudrait transporter le style de la danse dans une conversation qui dise quelque chose ; mais cela suppose une sécurité entière avec des pensées, ce qui est chose rare, même entre amis. Il faudrait être assez assuré de ce qu'on dira, et assez tranquille sur les effets, pour régler le langage sur l'objet seulement. On voit que le style dans les œuvres ressemble au style de la politesse, mais qu'il s'y oppose aussi, par cette liberté d'exprimer qui exclut toute politesse. Il y a certainement de la solitude autour des œuvres, mais c'est une solitude peuplée, dont la situation de l'orateur, à ses plus beaux moments, nous donne quelque idée ; car il a égard à tous ses auditeurs, sans en considérer jamais aucun en particulier. On saisit ici la différence entre le public, qui soutient les œuvres, et la société qui les tuerait toutes,

et que le style est bien une politesse, mais qui sauve la forme par le contenu.

L'architecture va aux mêmes fins, par un chemin plus caché, car la dureté de la pierre est pour beaucoup dans la sobriété de l'ornement. Chacun sait bien aussi que l'exécution, dans les broderies et tapisseries, dans les faïences peintes, donne du style aux ornements. Et déjà la forme de l'objet, comme une assiette ou un vase, ou bien les cases régulières d'une frise, affermissent le dessin et délivrent de l'imitation puérile. Il y a un frappant contraste, dans les dessins des jeunes enfants, entre la composition libre, toujours laide, et l'ornementation réglée, qui par la nécessité des teintes plates et des lignes simplifiées, conduit souvent, dès les premiers essais, à des modèles dignes de l'art ancien. Mais qu'est-ce que l'art ancien, dans le mobilier, dans la terre cuite, dans la faïence, sinon l'art de l'artisan ? Dans ces travaux toujours difficiles, et où la matière ne permet pas les fautes, les mouvements sont disciplinés par le métier, et la pensée est attentive, sérieuse, éveillée, sans aucune comédie. Cette conscience de l'artisan se retrouve dans le trait, sans qu'il y pense, et c'est un beau témoignage. La pudeur, ici, est donc plutôt sagesse. C'est pourquoi les fautes de goût qui seraient dans le plan sont toujours atténuées par l'exécution. Ainsi l'architecture est le modèle de tous les arts.

Si l'on recherchait bien les vrais caractères des beaux meubles, où le style est bien reconnu, on trouverait de même que les exigences du métier y sont partout visibles. Considérons seulement une horloge ornée ; il me semble que l'idée d'un mécanisme fragile, qu'il s'agit d'assurer et de protéger d'abord, est sensible dans les surfaces planes, dans les colonnettes, et jusque dans les fantaisies d'ornement exigées par la mode, ou suggérées par l'imitation. Il en est de même pour une commode, pour un flambeau ou pour une cuiller d'argent. Comme

sur le son d'un bel archet le moindre changement se détache avec force, quoique la justesse et la pureté du son n'en soient pas altérées, ainsi l'ornement sur la chose. Rien n'apaise mieux les passions qu'un travail difficile des mains ; rien n'éveille mieux la pensée aussi ; les rêveries prennent la forme du jugement, par cette disposition où l'on se trouve à saisir l'objet exactement comme il est, sans mensonge ni ruse. Tel est donc l'esprit de l'ornement, et telles sont quelques-unes des conditions du style en toute œuvre ; et c'est assez maintenant là-dessus.

LIVRE SEPTIÈME

De la sculpture

I

De l'imitation et des modèles

On ne dit point d'un homme qu'il est artiste parce qu'il imite le chant des oiseaux ou le bruit du vent ; on ne dit point d'un architecte qu'il est artiste tant qu'il se borne à copier exactement un modèle. Les arts que nous avons maintenant à examiner peuvent être appelés arts décevants, parce qu'ils semblent tirer leur puissance de l'imitation même de la nature, ce qui réduirait le rôle de l'écrivain, du peintre, et surtout du sculpteur à bien choisir son modèle, à le bien disposer, ou bien à se placer comme il faut pour le bien voir, et enfin à en donner une copie exacte. Cette dernière partie du travail offre encore plus d'une difficulté dans l'écriture et dans la peinture ; mais, dans la sculpture, elle est purement mécanique. Il n'est pas difficile de concevoir une machine à sculpter qui donnerait à la pierre ou au marbre exactement les creux, les reliefs et les dimensions du modèle. Le moulage est un moyen mécanique encore plus simple. Et l'exécution, même manuelle, d'une copie en marbre d'après un modèle en plâtre ou en terre glaise, est souvent laissée à l'ouvrier. Ainsi, en même temps que la sculpture se sépare de l'architecture et délie les statues, nous nous trouvons bien loin de ces arts où l'exécution et l'invention marchent du même pas, comme sont l'éloquence, la poésie, la danse, la musique, et aussi l'architecture, comme on l'a vu.

Comme il existe de beaux modèles, par exemple de beaux hommes et de belles femmes, et que le goût ici ne trompe guère, rien ne serait donc plus facile que de faire des statues ; et cela est vrai en un sens. Il ne manque point de mauvais peintres qui se sont trouvés sculpteurs passables, pourvu qu'ils aient eu à copier quelque beau vieillard ou quelque athlète. Et du reste il n'est pas impossible qu'on invente quelque procédé, analogue à celui des photographes, et qui donnera le portrait en relief, et ressemblant, de ceux qui auront la patience de rester immobiles un petit moment. Le portrait, ainsi fabriqué, d'un homme beau, serait donc beau. Et encore plus beau s'il était peint d'après la nature même, et vêtu de vraies étoffes, comme sont les figures de cire que l'on voit chez les marchands. Pourtant on ne voit point qu'une belle actrice ait jamais désiré rester jeune et belle sous cette forme-là ; un homme d'État non plus. Disons même qu'un portrait de ce genre serait désagréable et presque effrayant à regarder, et il n'est pas difficile de dire pourquoi. Cette immobilité jointe à toutes les apparences de la vie, du sentiment et même de l'esprit, donne l'idée d'une mort soudaine ou d'une folie sans avertissement. Et même une statue de marbre, quand l'artiste a copié la nature sans précaution, donne souvent une impression du même genre, quoique moins forte. Il y a toujours quelque expression de folie dans les statues dansantes ou souriantes. On pourrait dire qu'une certaine recherche du mouvement rend l'immobilité du marbre encore plus frappante. Et enfin il est assez clair que la sculpture ne peut point du tout exprimer à la manière de la danse, et donc qu'elle ne doit point du tout chercher par là.

Dans le fait, cette fantaisie, se trouve réglée plus ou moins par le modèle vivant lui-même, qui cherche d'abord une pose qu'il puisse conserver sans trop de fatigue. En quoi il faut distinguer les gens du métier, toujours

assez calmes et indifférents, ce qui donne quelquefois un peu de noblesse à leurs portraits de plâtre, ou de marbre, et ceux qui veulent laisser une belle image d'eux-mêmes, et qui, d'après cette idée, prennent justement l'attitude la moins naturelle et le plus sot visage. Aussi il est d'expérience que les faiseurs de portraits en marbre cherchent toujours et trouvent quelquefois une expression que le modèle n'offre jamais pendant la pose ou s'il sait seulement qu'on le regarde. Ainsi la reproduction trait pour trait qu'ils font d'abord n'est jamais qu'une ébauche, sur laquelle ils chercheront en tâtonnant le véritable visage que le modèle ne sait pas montrer. C'est pourquoi, très prudemment, ils cherchent d'abord une ébauche simplifiée et une esquisse par plans, comme ils disent, ce que l'exécution mécanique ne chercherait pas du tout ; car la machine à sculpter pourrait aussi bien finir la bouche avant que le front soit seulement coupé dans le marbre. Ainsi, dans les procédés mêmes des sculpteurs qui voudraient bien copier la nature, on aperçoit une autre règle, architecturale au fond, qui est celle que la matière impose aux ornements comme on l'a dit. Seulement il faut avouer que la méthode de modeler dans la glaise est cause que la plupart oublient bientôt leurs principes et gâtent l'ébauche. Il faut être bien avancé dans cet art difficile pour traiter le glaise comme si c'était du marbre déjà.

Mais nous, éclairés par l'étude d'autres arts moins libres et mieux attachés au métier, faisons choix par jugement d'un autre genre de copie où le modèle est l'œuvre même. Michel-Ange, à ce qu'on dit, ne concevait la statue qu'en considérant le bloc de marbre qu'on lui apportait ; ainsi la vraie méthode lui était présentée par ces plans de hasard qui dessinaient déjà quelque chose ; et sans doute il sculptait d'abord quelque bloc encore sauvage, qui n'avait de forme que pour lui ; ainsi le modèle naissait du marbre ; et le modèle, c'était l'œuvre

même. Considérez maintenant le modeleur devant son bloc de terre plastique ; son œuvre ressemble alors à ces rêveries que le plus petit incident transforme, sans que le souvenir en garde rien. Il ressemble à ces écrivains qui négligent la première esquisse par le pouvoir qu'ils ont de raturer. Mais n'anticipons point trop ; comme l'architecte est le maître du sculpteur, ainsi le sculpteur est le maître du peintre, et tous de l'écrivain.

II

De l'invention des formes

Nos rêves et même nos rêveries sont informes, si quelque objet ne les soutient ; mais presque toujours l'objet fournit trop ; les détails égarent l'attention ; l'impatience, la fatigue, l'espérance, la crainte, la colère brodent là-dessus ; ce n'est que naissance et mort. C'est pourquoi les étoiles, immuables et simples, offrent toujours au jugement humain le meilleur objet ; mais aussi la rêverie, qui s'en détourne et veut pourtant y penser, ne répond point du tout aux premières espérances. Le supplice des fous est de poursuivre quelque vérité sans objet ; c'est pourquoi les prudents s'attachent aux mots. Mais la pensée réelle fut d'abord interprétation des jeux de lumière dans les solides, sous le contrôle du toucher. Ce mouvement des mains, si naturel, qui explore les reliefs, fut l'école du naïf sculpteur. Par le même mouvement toute forme ambiguë pour les yeux fut assurée et confirmée. On goûte un plaisir qui ne s'use guère à retrouver quelque visage ou quelque animal dans le profil des montagnes ou des récifs. Comme les formes sont simples et les détails rares, cette recherche n'égare

point ; le jugement rassemble ses forces et retrouve enfin ce qu'il cherche. Toutefois l'idée d'achever et comme de conquérir cette forme fuyante par le travail des mains est naturelle aussi ; c'est donner corps à une apparence raisonnable ; et sans doute les premières inventions se firent ainsi, la main marquant aussitôt sur l'objet la prise de la pensée ; et, en revanche, l'objet sauvant l'esquisse contre cette improvisation instable qui dissout naturellement toutes nos pensées. La première idée de sculpter naquit sans doute de cette rêverie disciplinée par des formes solides. Mais, quoique la résistance de la matière mît en garde contre les folles improvisations, néanmoins plus d'un sculpteur naïf fit grimacer l'œuvre, et trouva cent visages alors qu'il n'en cherchait qu'un. Cette mésaventure est celle de presque tous les sculpteurs d'aujourd'hui ; et leur travail n'est souvent que pour corriger cette erreur des passions ; mais ils n'arrivent à sculpter que le masque d'une folie décente. Au rebours, le vrai sculpteur retournant à l'antique sagesse de l'exorciseur, change prudemment la première forme ; je dirais plutôt qu'il la délivre, écartant toutes ces formes démoniaques qui voudraient exister aussi. On se risquerait à dire que le premier travail de la pensée, c'est la sculpture peut-être. Ceux qui auront bien saisi, d'après ces vues, la règle et la condition de toutes nos inventions seront moins surpris de ces fermes jugements, et si communs, qui estiment un vieux saint de pirere, où les fautes sont pourtant assez visibles, bien au-dessus d'une figurine adroitement finie. Ces jugements n'échappent pas aux artistes ; mais, comme ils n'en devinent pas les causes, et comme ils sentent bien que l'exactitude des proportions et des formes n'est pas un défaut pourtant, il arrive que leurs œuvres tombent sous leur propre jugement. Il est donc à propos de mettre ici en ordre, d'après les principes, tous les articles de cette sévère discipline, assez connue, mais trop peu comprise, et qui permettra

de vaincre la dangereuse facilité propre au métier du modeleur.

Comme il est beau que l'invention retrouve la nature, et quoique cette condition ne soit pas la première, il faut que les formes humaines, qui sont le modèle principal du sculpteur, soient d'abord connues et familières, par l'étude anatomique, par le moulage, par le dessin, ou bien par des travaux exécutés d'après le modèle seulement, au lieu de le construire d'après la matière et sa première forme. Mais ce travail d'école est surtout périlleux si l'on pétrit au lieu de sculpter, parce que la matière obéit trop alors au désir de bien faire. Les premiers essais de Michel-Ange, à ce qu'on dit, furent dans un morceau de marbre ; et il n'importe pas peu que la matière durable, résistante et précieuse soit présente dans le moindre travail ; car la vraie idée du sculpteur est ainsi fixée et retenue dans le marbre, immuable et forte comme sera l'œuvre, et en quelque sorte cachée dedans. Ainsi l'attention ne s'en détourne guère ; et le modèle n'est plus là que pour rappeler le détail des formes, que le marbre en travail refuse toujours de montrer ; mais c'est l'œuvre même qui montre la vraie forme du modèle, sans les accidents et les vains détails. Par ce moyen, la forme sculptée sera de marbre toujours ; au lieu que, par l'exécution du praticien, la statue de marbre risque d'avoir encore forme de glaise, comme on voit trop souvent. Que le marbre soit donc maître de sculpture, du commencement à la fin.

Aussi voit-on que, comme le marbre ne suffirait point aux immenses études qui sont nécessaires, c'est par le dessin surtout que se prépare le vrai sculpteur. Ainsi le dessin, d'abord réglé par la sculpture, la rappelle à elle-même par ce détour ; car le dessin ne peut copier la chose, il la traduit en son langage. C'est par ce chemin donc que le vrai sculpteur explore les proportions, les attitudes et les formes naturelles. Seulement les dessins

sont alors des études, non des œuvres ; et rien n'est plus propre à détacher l'artiste de son modèle, sans pourtant l'en détourner ; car celui qui dessine n'est pas tenté d'imiter le modèle à la façon du mauvais sculpteur ; il n'en prend que la forme nue. Par cet intermédiaire, le modèle agit comme il faut sur l'œuvre sculptée ; rigoureusement toujours, mais comme témoin et non pas comme aide, puisque cent dessins ne commencent pas une statue.

Disons donc que la loi qui peut sauver les artistes, en tous ces arts décevants où l'œuvre semble faite dans le modèle, c'est qu'il faut arriver au portrait et à la ressemblance sans chercher l'un ni l'autre. Par exemple, il ne sert pas qu'une sculpture ressemble, si elle n'est sculpture d'abord. Et, pour tout dire en peu de mots, il y a bien des moyens d'attraper la ressemblance, et dont il faut que l'artiste fasse abandon pour toujours.

Par les mêmes causes, la description est l'épreuve de l'écrivain. Ainsi en aucun art l'invention n'est faite de portraits ; et, au contraire, le portrait n'est possible que par l'invention ; pour mieux dire, le portrait est l'invention la plus difficile, et qui doit venir la dernière. Enfin, comme il est vrai de tout objet, c'est par l'œuvre qu'on saisit l'homme. Cette idée ne cessera pas d'être éclaircie jusqu'au terme de ces études ; il fallait l'exprimer d'abord dans son tout. C'est, autant qu'on peut, l'exemple après la règle, comme il convient.

III

Du mouvement

La sculpture, comme la peinture et le dessin, peut certainement représenter le mouvement par l'attitude.

Il s'agit seulement de savoir si une telle représentation ne suppose pas le choix ou même l'invention d'une certaine attitude, plutôt que l'imitation d'un instant du mouvement ; et c'est là une belle controverse, mais qui concerne principalement la théorie du dessin, d'abord parce que la représentation du mouvement convient mieux au dessin peut-être, et surtout parce que le problème est le même pour le sculpteur et le peintre que pour celui qui dessine. Il vaut donc mieux examiner ici si le mouvement convient aux sculptures. Or il faut convenir d'abord que la matière et le temps s'opposent à ces mouvement décidés, ou, si l'on veut, développés, qui feraient des statues trop fragiles ; et, comme la sculpture est pour un long temps, elle est plus propre à exprimer le durable que l'instant. Toute statue, selon sa nature de statue, serait donc repliée et ramassée, comme si elle se gardait contre le temps. L'erreur serait de croire que cette condition si naturelle diminue la puissance des œuvres sculptées. Car le mouvement ne donne pas beaucoup à penser ; suivi sans retenue, il dévore l'expression en même temps que le sentiment. Il ne faudrait point croire que le langage ait pu jamais naître des actions, hors de la cérémonie qui ramène l'action au geste. Et, puisque toute conscience est liée à un mouvement retenu, le mieux pensant serait donc l'immobile. Que la sculpture vise là, ce n'est point faiblesse, mais force. Comme la force propre des arts en mouvement est de nous entraîner selon leur loi, ainsi la force propre des arts en repos est que leurs œuvres répondent à qui les interroge et s'arrête, l'immobile regardant l'immobile. Certes ce n'est pas peu de chose que de représenter l'immobile ; et puisque la sculpture, par sa matière, y est plus propre qu'aucun des arts qui plaisent principalement par la forme humaine, telle serait donc la fin propre du sculpteur. Il n'aurait donc pas plus à imiter des mouvements que le musicien ne cherche à

imiter des bruits, ni l'écrivain à dessiner les choses par la forme des lettres ; ou bien, si le sculpteur représente d'aventure une nymphe courant ou dansant, que ce soit par jeu ; mais nous traitons des plus belles œuvres dans chaque genre.

Disons donc que l'objet de la sculpture est de représenter plutôt le véritable immobile, et, enfin, au lieu de donner au marbre l'apparence du mouvement humain, de ramener au contraire la forme humaine à l'immobilité du marbre. Mais cela ne va point tout seul, justement parce que la forme animale veut se mouvoir et refuse toujours d'être sculptée. Ainsi toute agitation doit être dominée, de façon que l'immobile se suffise à lui-même et se contente de lui-même. On ne devrait donc point sculpter l'enfance, si ce n'est dormant. Au reste, il n'est point difficile de sculpter l'action, si l'on veut seulement parler le langage de l'action, le plus clair de tous et le plus vide. Le plus grossier moulage vous représentera un homme qui court, ou qui pioche ; mais quand vous y mettrez toute la vérité possible, un homme vivant fera toujours mieux. Au lieu qu'un homme vivant ne saura pas se tenir en repos à la manière d'une statue, et surtout s'il est regardé. C'est un mouvement naturel d'agir pour cacher sa pensée aux autres disons pour se la cacher à soi-même. La société n'est donc que le royaume des ombres. Il fallait ces témoins de pierre, naïvement inventés par le sculpteur, pour montrer l'homme à l'homme, par silence et solitude. Remarquez qu'il y a bien de l'indifférence dans une statue. Un portrait peint peut avoir de la coquetterie, et se défendre par le regard ; une statue ne voit personne. C'est un lieu commun de dire que les hommes se montrent dans leurs actions, mais je dirais plutôt qu'ils s'y cachent. L'action n'exprime qu'elle-même, et au fond n'exprime qu'un changement de lieu. C'est pourquoi une sotte pièce est remplie d'actions. Encore une

action passe ; mais une action immobile, est-il rien de plus creux ? Aussi y a-t-il toujours un air de démence dans ces hommes de plâtre qui frappent, qui courent ou qui menacent. En les considérant on peut comprendre que la pensée se perd dans l'action comme l'eau dans le sable. Réellement dans ces figures d'agités tout est extérieur ; tout se traduit, et ce n'est rien.

Je fus averti là-dessus, un jour, par le contraste entre des fous de plâtre et la figure toute simple d'un homme debout ; c'était la statue d'un jeune poète ; le visage était régulier et plein, et n'exprimait rien qu'on puisse dire, si ce n'est cette immobilité faisait voir une nature puissante et heureuse. Peut-être ne plaisait-il que par le contraste ; mais il me semble qu'ainsi recueilli et comme fermé sur lui-même, sans effort ni inquiétude, comme un homme qui est à sa place et qui existe selon sa nature, il se montrait mieux que les autres, et plus vrai. Aucun poète ni aucun homme n'est sans doute ainsi, si ce n'est en de courts instants ; mais c'est par là qu'il est roi, par cet accord, par cet abandon, par cette harmonie avec ce qui l'entoure ; toute sa puissance de vivre s'affirme là. Toutes les actions reviennent à cette forme, et toutes les passions, comme un vêtement qui retombe et laisse voir l'homme. Voilà ce que le sculpteur cherche et ce qu'il attend, et le peintre aussi, quoique par d'autres moyens. C'est pourquoi le sommeil est beau ; mais la paix éveillée est bien plus belle. Or ces éclairs de repos, que l'œil saisit à peine, le sculpteur les fixe. Et comme quelque mauvais pli, quelque défense, quelques traînées d'orage restent toujours attachés à l'œuvre, je ne m'étonne pas que le temps l'achève, ni que l'on ait toujours adoré les statues.

IV

Des passions

Tout est changement dans les Passions ; aussi la force de l'expression est-elle toujours dans une suite de gestes. Encore faut-il remarquer que tout geste s'exaspère par lui-même, comme on voit dans la fureur ou dans le fou rire ; aussi le langage naturel des passions est par lui-même ambigu ; et les arts en mouvement, comme l'éloquence et la mimique théâtrale, doivent le modérer et composer. Mais la sculpture, la peinture et l'art du dessin sont condamnés à un seul geste, à un seul mouvement du visage ; il faut donc que toute une suite de mouvements s'y trouve rassemblée. Encore la peinture et le dessin peuvent-ils beaucoup par la disposition du spectateur, qui nécessairement interprète les lignes, les ombres et les couleurs. Mais la sculpture semble dépouillée de toute rhétorique ; elle offre la forme vraie et immobile, et la forme seule sans aucun mensonge. Aussi les plus habiles, parmi ceux qui n'ont point suivi les sévères traditions de cet art, savent-ils bien dessiner et même peindre avec des reliefs, ce que l'on reconnaît à ceci, qu'un bon dessin d'après leur statue est souvent plus éloquent que leur statue elle-même. L'art du sculpteur serait alors de dessiner des ombres sans crayon. C'est vouloir peindre par des sons ou danser en prose.

Le bas-relief et les médailles font bien voir que le vrai chemin du sculpteur n'est pas par là ; car ces arts tendent bien à l'abstraction du dessin, par l'aplatissement des reliefs. Mais en même temps ils fuient l'ombre

et la ligne, offrant ainsi une sculpture purifiée et comme nettoyée de toute passion. Comme une maxime est modèle de prose, ainsi une médaille est modèle de sculpture. Mais ce n'est que le plâtre et le marbre neuf, et peut-être aussi l'abus du dessin d'imitation, qui nous conduisent à voir des ombres et des lumières dans les statues. Le bronze s'y oppose heureusement par sa couleur ; et le vieux marbre comme le bronze, par ces marques du temps qui brisent les jeux d'ombre et de lumière, et qui ne nuisent pas du tout aux belles œuvres. Mais la grande sculpture se délivre des préjugés même sans ce secours. Quand on aurait copié cent fois au fusain la célèbre femme de Milo, assez mal nommée Vénus, si l'on se trouve devant le marbre on ne verra plus les ombres. Dans le fait une lumière diffuse convient aux statues. Laissons donc aux sophistes de sculpture ces orbites creuses où l'imagination trouve ce qu'elle veut.

Dire que la sculpture est mal pourvue pour exprimer l'amour, la colère, la menace, l'envie, c'est trop peu dire. Elle vise plus loin. Elle affirme la forme humaine, que les passions nous cachent. Fille d'architecture, maîtresse à son tour. La beauté est toujours impassible. Le laid, dans un visage humain, c'est la trace des mouvements passagers, usurpatrice. Rien ne déplaît plus que ces visages expressifs qui n'expriment rien, comme on voit dans un ivrogne, ou un idiot. Mais heureusement en presque tous, et malgré tous les artifices de la coquetterie ou de la timidité, il y a des instants de sécurité et d'équilibre où la forme se retrouve. La médiocrité écrit, mais la pensée efface. Ainsi la sculpture nous fait plus beaux que nature, et vrais pourtant. Car il y a de la grandeur en tout homme, mais d'un moment.

Une idée ne se tient pas seule ; il faut l'affirmer. Les exceptions abondent. On pourrait vouloir copier en marbre un beau portrait, et même y réussir. Qui ne

voit pourtant que le portrait y perdrait quelque chose de ce qui lui est propre, et qui n'est point non plus la passion certes, mais plutôt ce genre de bonheur qui tient au souvenir, aux passions des autres tout au moins, et au plaisir proprement dit peut-être? Le sentiment serait donc l'objet propre de la peinture; au lieu que toute statue, dominant ces choses, penserait, j'entends qu'elle penserait sa propre forme et maintiendrait sa nature, en effaçant l'événement. La statue n'aurait point de souvenir; elle serait perception et mesure; observatrice comme fut Thalès, ou bien Socrate dans le silence du Phédon; impartiale, juge de tout, essentiellement juge, comme cet Archimède d'un moment que le soldat voulut tuer. Ce qui n'exclut point le sentiment, ni même l'action, car les mots séparent trop; mais l'ordre y domine. En un sens même on peut dire que toute émotion flotte autour, et toute action, quand le corps est ainsi en force et équilibre par juste gouvernement. La statue exprime ainsi la pensée mieux que nous ne saurions dire, plus intimement et directement. Et la peinture, de même, exprimerait, mieux que toute poésie, en tout cas autrement, un autre genre de pensée, plus fermée, mieux définie, historienne surtout et civilisée; étrangère aux choses, ouverte aux hommes. Comparez les grandes statues aux grands portraits, vous verrez qu'ils ne sont pas du même âge humain, ou, si vous voulez, de la même caste. Le portrait peint est plus ambitieux, plus politique; enfin le portrait peint perçoit le monde des hommes; c'est d'un échange de signes humains qu'il reçoit sa ressemblance. La statue est seule. Même dans une société de statues, chacune est seule; il y a donc du sauvage et du rustique dans la statue; une observation des choses comme choses, et des hommes comme choses; un mépris des récompenses, une satisfaction nue. En ce sens on pourrait dire que la peinture exprime plutôt

le sentiment et toutes ses nuances, comme la statuaire exprime plutôt la pensée et ses traits rudes. Quant au dessin, toujours capable d'exprimer l'un et l'autre, il conviendrait mieux peut-être à l'action et au mouvement, je dis sans pensée aucune, comme on voit assez clairement dans ces études des peintres et des sculpteurs, qui donnent l'idée d'une agitation encore, et comme d'une recherche double, le modèle courant et le peintre aussi. Que la peinture et la sculpture rassemblent enfin ces foules en une figure, mais sous deux idées, c'est ce qui apparaît clairement de toutes les belles statues et de toutes les belles peintures, le regard humain éclairant toutes les peintures, au lieu que la statue aveugle regarde de tout son corps, si l'on peut dire, et toutes choses en elle, mais dans leur juste mesure et vérité. Ainsi le sculpteur est penseur par-dessus tout, et le sculpté aussi.

V

De la sculpture comme langage

La sculpture, de même que la peinture et le dessin, peut représenter un événement ou représenter un homme. Toutefois elle est moins propre que la peinture à fixer les scènes de l'histoire ; car, ainsi que l'on a précédemment remarqué, on ne conçoit point des foules en sculpture ; et, quoi qu'on fasse, chacun des acteurs sera seul, comme si le marbre le séparait de l'action et de la vie commune. Une statue est un solitaire. Et la sculpture, il me semble, se défend assez bien là-dessus. Mais la règle est certainement moins stricte dans le bas-relief. Il est remarquable qu'un degré d'abstraction de plus permette aussitôt plus d'action ; et le bas-relief semble

étendre son domaine à peu près aussi loin que le dessin. Toutefois il supporte moins l'instantané ; son objet principal est alors le mouvement périodique ou de cérémonie, enfin déjà réglé, comme dans les danses et les cortèges. Et peut-être, pour tout dire, le bas-relief représente-t-il mieux l'institution que l'événement. Partout où le marbre parle, la forme domine l'incident. La règle serait donc que les personnages n'expriment que la forme de la cérémonie, et n'en disent pas plus. C'est par ce détour que des enfants, des jeunes filles ou des jeunes garçons trouveraient aussi leur forme, malgré l'instabilité et les improvisations dépourvues de sens qui sont propres à ces âges ; car une jeune fille dansant est mieux elle-même que parlant ou souriant, et le sculpteur craint les signes qui ne sont signes de rien. On saisit ici pourquoi le bas-relief, plus sévère et plus abstrait que la sculpture, convient mieux aussi pour représenter le mouvement. Servitude délivre ; et, à défaut du rythme, le marbre retient. Seulement il y a peu de vrais sculpteurs, parce que cette sagesse du marbre n'avertit point, mais punit. On suivra ces hardiesses de la sculpture depuis les frises du Parthénon jusqu'à la *Danse* de Carpeaux, qui certainement sort trop.

C'est assez dire que la sculpture ne peut aborder l'anecdote. On ne conçoit pas le Fils Puni de Greuze traduit en plein relief. Et ce qui est une règle pour le sculpteur pourraît être aussi un avertissement pour le peintre. Toujours est-il que dans les scènes de ce genre la forme ne peut s'affirmer assez. Le sculpteur, moins libre que le peintre, ne peut même pas choisir ; il est toujours ramené à exprimer par la forme seulement. Par exemple le Cicéron antique ne parle pas ; et telle est sans doute la raison cachée qui fait préférer si souvent le buste, car on ne supporterait pas un buste la bouche ouverte et criant. Mais observez tant d'orateurs de marbre ou de bronze que d'imprudents sculpteurs ont voulu présenter

en action ; ce n'est plus un homme, alors, c'est un événement. Enfin c'est par la pensée que l'orateur est orateur, et par la pensée que le guerrier est guerrier, et que le bon Hercule est Hercule. Il ne faut donc point dire que la sculpture est bien empêchée, par la nécessité de représenter l'immobile ; tout au contraire elle est conduite par là au principal ; elle ne peut le manquer, si seulement elle le cherche. Hercule n'est Hercule qu'autant qu'il se possède ; et Cicéron n'est Cicéron qu'autant qu'il se mesure. Le sculpteur en vérité saisit l'homme et l'enveloppe, et l'enchaîne, rabattant les gestes, apaisant tout ce bruit ; car son objet c'est la puissance plutôt que l'action. Un homme fort ou heureux peut tuer l'hydre ; mais Hercule pensait qu'il irait et qu'il tuerait l'hydre. David de même, pour Goliath. Si la forme d'Hercule n'exprime pas cette force assurée, et si la forme de David n'exprime pas la force ingénieuse et l'attention aux moyens, quel geste ou quelle action l'exprimera? Et si ce n'est point la pensée qui a tué Goliath, il faut donc dire que c'est la pierre, par masse et vitesse ?

On voit d'après cela quel genre de discours peut tenir la sculpture, et quel nom. Discours avec soi, discours sans paroles toujours. Affermissement sur soi, jugement sur soi. Le sculpteur exprime donc l'événement humain dans son centre, à l'instant où l'homme ne prend plus conseil de lui, sourd, muet, aveugle, grand. Il y a ce moment dans toute action, et il n'y a d'action que par ce moment. Tant que l'homme ne fait que répondre aux actions extérieures, ce n'est qu'une danse d'atomes. Seulement, ce qui est propre à la sculpture, c'est d'exprimer ces choses par la forme du corps seulement, posant ainsi l'arbitre humain chose parmi les choses, ce qu'aucune expression parlée ou écrite ne peut assez rendre. Aussi les paroles les plus courtes sont ici les plus convenables. Moïse, Hercule, David, cela suffit. Et quand cela manquerait, le spectateur de la chose serait sans doute

moins disposé à parler avec lui-même en regardant, mais il n'y perdrait rien. Car le puissant langage du corps n'a point suivi la parole ; il ne s'est point dispersé, il n'a point bavardé ; il est affirmatif, et non dialectique ; il pose et résout par puissance et par présence pour la confusion des bavards, ce que dit très bien le Sphinx, il me semble.

VI

De l'allégorie

L'Allégorie est parente de la théologie païenne ; l'Agriculture n'est que la déesse des moissons. Les Heures et les Saisons ont toujours des formes humaines, et la Liberté éclairant le monde ressemble assez à la Minerve des anciens. Cette idée, si naïve d'apparence, a duré, je crois, sans s'affaiblir ; elle n'allait pas chez les Anciens au-delà des statues ; elle serait donc aujourd'hui la même, et ce n'est pas peu dire. On a déjà expliqué que les statues sont des dieux, et pourquoi. Des dieux pensifs encore, par la force du marbre et malgré les folles légendes. Car la sculpture a sa manière propre de se faire entendre, non point à la façon de l'épique et du tragique, mais d'homme à homme, et par la présence seulement. Ainsi l'agitation sans forme de l'Olympe devait s'arrêter dans ces fortes abstractions où Comte voyait avec raison le premier essai de la science universelle. Car Neptune pense les flots, et Jupiter le ciel et les étoiles, et Vénus elle-même pense la loi des passions ; Hercule pense le devoir des forts, et Mercure la double ruse des marchés, probe par la liberté. La statue n'est qu'un centre de pensée qui éteint les images ; les relations abstraites flottent autour et s'y appuient ; la pensée hésitante y trouve son modèle.

Une image ferme contre les passions, il n'en faut pas plus pour que même un enfant s'arrête, imite le maître de pierre et médite un peu. L'allégorie, qui soutient les relations par des figures, est sans doute un fait de sculpture. Il ne faudrait donc point penser que l'allégorie soit prise de la littérature, et imposée aux statues comme un langage étranger. Le signe abstrait ne peut porter l'idée à sa naissance. Parmi les signes les plus forts, je ne vois que la statue pensante qui ait éminemment la vertu de rassembler nos pensées sans les jeter à l'action.

L'invitation à penser est si forte, et en même temps l'homme de marbre retient si impérieusement toute l'attention, qu'il faut que toutes les pensées errantes reviennent là, et s'ordonnent sous ce ferme gouvernement. Aucun signe n'est plus propre à rassembler les différences ; c'est donc dans la pensée objet que se forma l'idée. Car, avant d'être vraie ou fausse, il faut qu'elle soit idée d'abord. La sculpture est naturellement allégorique, comme la peinture est naturellement symbolique ainsi qu'il apparaîtra bientôt, le symbole étant au sentiment ce que l'allégorie est à la pensée. Ce sont deux abstractions dont l'une éclaire le monde solide, et l'autre le monde fluide en nous-mêmes. Et il faut bien remarquer que les fétichistes, qui mêlent tout, n'ont aussi ni sculpture ni peinture assurées ; aussi la relation n'a pas élevé leur langage ; les passions s'y jouent seules ; les dieux sont sans forme, innombrables, invisibles.

Les cris ne font qu'un pauvre langage, qui touche et n'instruit point. L'écriture seule a discipliné les sons ; et la première écriture fut sculpture et dessin. Le style écrit dépend donc de la sculpture, comme le mot forme, dans son sens si riche, l'indique bien. Et il n'est pas inutile d'ajouter que, dans le langage d'Aristote que la sagesse catholique a parlé si longtemps, la définition est dite forme encore, et forme substantielle ; les puérilités écartées, ces alliances de mots sont pleines. Il faut penser

à la mobilité de l'imagination, à sa puissance, à ses instables créations. Le jugement s'appuie toujours au langage, et s'est formé par le plus ancien langage. Mais, comme tout homme doit tout apprendre, quoique plus vite, il arrive que le langage écrit est trop faible pour porter les premiers arrêts du jugement ; aussi beaucoup d'esprits passent vite et se jouent dans les relations, sans autre secours que l'expérience nue ; or ce genre de culture porte bien une science et une industrie, mais non pas un homme ; science forte et esprits faibles, fétichisme dans le fond. L'Olympe de marbre mérite encore le culte. Peut-être faudra-t-il dire que la peinture a formé à son tour une seconde sagesse, mais où le sentiment brise la forme, si l'on n'y prend garde. Et peut-être y a-t-il bien de la profondeur dans le mot de Michel-Ange, devenu peintre par force : « Ce n'est point là mon métier. » Gœthe, par le même instinct sûr, se réglait sur les monuments et sur les statues. Fou à proprement parler celui qui voudrait que les statues se meuvent et parlent, jusqu'à ressembler aux hommes.

Il n'est pas donné souvent à un homme, surtout jeune, de méditer avec suite en considérant une charrue ou une roue, sans se laisser détourner de la chose, et d'y voir enfin les relations de mécanique, ou bien de chimie, ou bien de justice. Car l'imagination, soutenue par mille mouvements du corps, nous entraîne d'objet en objet et de mot en mot, ce qui fait un étourdissant mélange. Aussi ne faut-il pas compter qu'un homme à la charrue nous fera beaucoup penser, même s'il est de marbre. Non, mais plutôt une belle statue, qui éveille d'abord notre attention par quelques attributs semblables aux caractères de l'ancien langage, et qui en même temps nous dispose par son exemple à retenir nos mouvements : surtout qui, par sa puissance d'objet, ramène l'attention et la discipline, enfin invite impérieusement à juger sans paroles. Cette disposition est si rare, la timidité et

le besoin de parler y sont si contraires, qu'il ne faut point dire que ces moments humains soient de peu de prix. Courte prière : offrande à la statue de quelques faibles idées qu'elle efface aussitôt. Mais ce refus et ce silence du dieu sont pleins de sens aussi. Car la peinture répond à celui qui prie, mais la sculpture non. Elle me laisse seul, sans secours, sans grâce ; sans peur aussi ; Thalès d'un moment.

VII

Du costume

Sans traiter encore du nu, on peut décider que le nu ne convient pas à toutes les statues ; car le nu n'est supportable que jeune. Il faut donc examiner quel costume convient le mieux à l'œuvre du sculpteur. Et, là-dessus, on peut distinguer deux espèces de costumes, l'un étant de cérémonie pour la conversation étudiée, et l'autre de commodité pour l'action. Ce dernier costume fut celui des serfs en tous temps, et est maintenant celui de presque tous, en ce temps de dangereuses mécaniques. Or l'esprit du costume, comme on l'a vu, est d'effacer ce qui est surtout animal, de composer et modérer les gestes et de ramener enfin toute l'attention comme toute l'expression au visage. La condition de tout portrait, en peinture comme en sculpture, est de suivre ici l'esprit du costume. Or, sous ce rapport, le défaut du costume moderne est de ne point soutenir assez l'attitude, mais au contraire de s'y prêter, et de prendre, comme on dit si bien, de mauvais plis. Il est de consentement qu'une draperie à l'antique est plus aisément belle dans le marbre que ne peut être une veste ou un pantalon. Or la différence entre le pli antique et le pli moderne, c'est

que le pli antique retombe sur la forme et la recouvre, toutes les lignes s'accordant alors pour rappeler l'esprit du costume et détourner l'attention de toutes les faiblesses du corps ; au lieu que le pli moderne suit l'action, et même en conserve la trace, en sorte qu'il y a aisément de la bonhomie dans le costume moderne, mais difficilement de la majesté. Et la sculpture, comme il a été dit, ne se plaît pas à l'anecdote ni aux petits traits. Il faut que l'homme y soit simplifié et grandi, homme essentiellement, et toujours pensant. Comment ces conditions s'accordent avec le nu, cela sera examiné ; mais il est bien sûr qu'elles s'accommodent mieux de la toge antique que de tout autre costume.

Il faut comprendre ici que le costume, même apprêté, montre souvent un mensonge de cérémonie, de même que le rouge, la poudre, les yeux ombrés et enfin tous les articles de toilette dont la sculpture ne s'occupe jamais. Un corset redresse l'attitude, ce qui fait voir à la fois les atteintes de l'âge et un souci de l'opinion qui ne s'accorde guère avec le regard propre aux statues, et qui ne voit point le spectateur. Certes tout n'est pas ridicule dans le souci de paraître, et de profonds sentiments peuvent s'accorder avec la parure, qui par un côté est toujours politesse, et même souci de régler les dehors d'après la jeunesse du cœur, ce qui est assez beau. Mais ce genre de style n'appartient pas à la sculpture. Les artifices par lesquels on voudrait paraître plus grand, plus fort, ou plus grave, y seraient peut-être moins étrangers, tels le casque à grand panache, ou le hausse-col, ou la fraise ; mais l'homme s'y montre encore en cérémonie ou tout au moins en société. Leur objet est de régler le dehors sur les vertus du commandement dont le visage achèvera de répondre. Mais pourquoi sculpter les modèles du peintre ? Chaque art a sa puissance propre d'après ses moyens propres. Une statue est solitaire, qu'on le veuille ou non.

Les modernes n'ont pas assez séparé la pensée de l'action, peut-être ; et leurs discussions sont des combats, ce qui, à bien regarder, explique assez ce qu'il y a de folie dans leurs opinions. La toge des anciens, si différente du vêtement de bataille, était un bel avertissement. Le jeune homme qui la prenait se séparait des grâces de l'enfance. L'homme qui la reprenait s'enfermait de nouveau dans la sagesse juridique, pour qui vaincre n'est pas le tout. Ici l'homme cache aux autres ses propres tumultes, dans le dessein de les apaiser. Il se renferme, non pour tromper, mais pour ne pas se tromper. La toge couvrait même le visage, dans les grandes afflictions. On cite le trait sublime de ce peintre ancien qui ne sut représenter la douleur d'un père que par une figure ainsi voilée. Ce mouvement n'est-il pas une défense aussi contre soi ? Ne nous trompons pas sur les douleurs voilées ; il faut qu'elles pensent. Cette pudeur des sentiments ne s'est point perdue. Mais le propre des anciens, il me semble, était de prendre les mêmes précautions contre les passions moins cruelles, mais tout autant convulsives, qui naissent en toute société dès que le mouvement des pensées se traduit en actions. Ce désordre est trop visible dans notre éloquence, privée comme publique. Mais il est rare que l'on soit ici spectateur ; aussi ce désordre ne m'apparut que sous les traits d'un orateur de marbre en costume d'ouvrier. Ainsi, dans les statues, comme dans un miroir, voyons-nous mieux la raison et la folie, sous l'aspect du beau et du laid. Et puisque ainsi le marbre est juge, c'est la toge qui lui convient encore le mieux.

VIII

Des bustes

Si l'on se proposait seulement de faire en marbre un portrait ressemblant, on aurait avantage à imiter l'attitude, le ventre, les épaules, et même les plis du vêtement habituel ; car ces détails font beaucoup pour la ressemblance. Mais c'est représenter alors un homme par les faiblesses et les infirmités. Aussi il ne convient pas à la sculpture, ni même à la peinture, de chercher la ressemblance par tous moyens. Quand on reconnaît un homme d'après son manteau ou son chapeau, qui reconnaît-on ? Au reste ce n'est certainement pas par la ressemblance vulgaire qu'un buste nous plaît lorsque le modèle ne nous est pas connu. Non. Il faut que l'œuvre survive au modèle, et qu'elle se suffise enfin. L'œuvre du vrai sculpteur comme aussi du vrai peintre doit être réglée d'abord d'après cette remarque évidente, que reconnaître n'est pas connaître. Mais la sculpture, par la simplicité de ses moyens, est encore mieux orientée que la peinture vers la réelle ressemblance, qui ne suppose point la comparaison avec le modèle, mais se voit mieux, si l'on ose dire, sur le portrait que sur le modèle. Or tous les petits moyens pris du costume et de l'attitude, bien loin d'aider à cette ressemblance, y nuisent au contraire, par la facilité. Il faut que l'attention s'y attache et y subordonne tout. La même chose est à dire de ces traits qui assurent aussitôt la ressemblance, et auxquels on n'ose plus toucher. Certes ce ne serait pas beaucoup si l'on donnait à un visage d'homme cette expression si frappante, et dépourvue de signification, que l'on donne

si aisément à la face d'un lion de pierre. Mais il est encore plus indigne d'un artiste de représenter Napoléon par le petit chapeau et la redingote grise. On voit que le sculpteur a ici plus d'un artifice à faire d'abord, et que, lorsqu'il masque ou supprime le corps, ce n'est qu'une précaution de méthode.

Du visage lui-même, tel qu'il s'offre, il y a beaucoup à rabattre. Il est clair que la coupe des cheveux, comme le port de la barbe ou de la moustache, ont plutôt pour effet de donner une expression trompeuse, qui cache quelquefois la vraie. C'est un art difficile de rabaisser ces accessoires au rang du costume, et cet exemple fait bien voir qu'il y a quelque chose à chercher hors de la première apparence. Il faut toujours que la vraie forme apparaisse. On la saisit mieux dans une suite de mouvements, et le sculpteur use bien de ce moyen pour la saisir, mais il lui manque pour l'exprimer. Or les mouvements expressifs cachent aussi la forme, surtout lorsque le passage d'un mouvement à un autre, ou le repos d'un petit moment, allaient la faire apparaître. Il faut donc premièrement que le sculpteur saisisse la forme sans l'expression, par une longue observation du modèle en mouvement ; et c'est alors que le dessin prépare utilement la sculpture. Mais quand il passera à l'exécution, il lui faudra pensée et volonté, ou en un mot jugement, pour maintenir la forme, car c'est le modèle de son modèle. Et il n'y a point de crâne ni de mâchoires, ni de muscles forts dans la glaise. Le marbre, il est vrai, se défend mieux ; mais enfin il permet tout, écartant seulement les recherches anarchiques, si funestes au modeleur.

Si donc le sculpteur ne veut sculpter des attributs sans substance, comme on voit souvent, il sculptera d'abord un visage dormant, pour n'y inscrire ensuite qu'avec prudence les signes du réveil ; aussi, presque malgré lui, exprimera-t-il toujours dans le marbre la

plus haute vertu du modèle, endormie souvent elle-même, j'entends ce refus de s'émouvoir beaucoup des signes. Ainsi le marbre est souvent plus l'homme que ne l'est l'homme même, et par un travail d'ouvrier qui se trouve être au niveau de l'analyse la plus rigoureuse, car il s'agit bien de vaincre les apparences, et de mettre au jour une nature d'homme, sans les vains accidents. Mais il n'est pas non plus sans importance de choisir un bon modèle, j'entends beau selon le sculpteur. Beaucoup de visages intéressent d'abord par des signes, offrant au premier regard une bonté, une finesse, une gravité, une attention de politesse. Même sans l'intention de tromper, tout trompe dans le visage humain, par ces signes d'un moment qui suivent les paroles, et qu'un jeu de lumière redouble, par cette force de santé et de jeunesse qui certes est belle, mais qui exprime bien plus qu'elle ne pense, et surtout par ce feu du regard, qui retient l'attention en même temps qu'il la surveille, comme un brillant cache les rides. Ces signes n'ont point de support et tout cela se perd à la sculpture, si le sculpteur sait son métier ; mais aussi ce travail sur des modèles vulgaires risque de détourner l'apprenti. Au contraire une forte tête, et capable de penser plus qu'elle n'exprime, est la meilleure leçon pour l'artiste ; car plus il simplifie et rabat, plus il fortifie et plus il délivre. Un homme sort de ces vêtements de signes qui sont promesses et annonces, disant cette fois non pas ce qu'il a fait, ni ce qu'il fera, ni même ce qu'il fait, mais simplement ce qu'il est.

La fausse majesté se trouve mieux de la peinture, et ce genre de grâce aussi qui vient du désir de plaire, car même la vraie bonté tombe sous le ciseau ; tout buste de marbre est sévère et juste plutôt que bon. L'esprit et la grâce n'y peuvent rester que comme des jeux de la force. On jugera mieux de ces nuances si l'on cherche en quoi tant de figurines sont si éloignées de la vraie beauté sculpturale ; c'est qu'on n'y trouve que des signes,

sans forme vraie qui les rassemble. Image frappante de cette pétulance sans pensée qui est le lot de beaucoup. Vous donc qui vous soutenez par le désir de paraître, allez au peintre ; il saura bien faire vivre votre image avec ce désir-là ; mais craignez l'épreuve du marbre.

IX

Du nu

Puisque le costume représente les devoirs d'obéissance, de politesse et de pudeur, sous leur forme coutumière, le nu est la négation de ces choses. Le nu est donc sacrilège ; et par là il représenterait assez bien la première audace de la pensée ; car, puisqu'il ne faut qu'un dieu, il faut toujours que la pensée soit sacrilège. Mais comme le nu annonce aussi les plus vifs de tous les plaisirs, le sacrilège tourne naturellement en ivresse mauvaise ; ce n'est donc qu'un autre esclavage. Et la honte qui suit toujours fait aimer le vêtement. Considérées d'après cela, les statues sans corps ou vêtues représentent assez bien des pensées qui ont peur de la nature, et qui veulent l'ignorer. Un tel ascétisme a fait naître des pensées sublimes ; car, toute la force du sentiment s'exprimant sur le visage, la pensée est comme un don ou un rayonnement, et, par l'ignorance de l'injustice, veut la justice. Cette discipline est rare et surhumaine ; mais sans force, sans prise en ce monde ; séparée de la terre par le corps plutôt que jointe à la terre par le corps. Encore est-ce le privilège des saints. Pour l'ordinaire il y a de l'hypocrisie dans ces têtes pensantes, et ces beaux sentiments, qui y sont dessinés et on dirait presque peints, sont de politesse ; c'est ce

qui est assez fortement inscrit dans beaucoup de portraits et même dans quelques bustes, surtout dans tous ces visages habillés et composés, qui se font une pensée sans corps, ou d'ornement, et qui cachent si bien l'autre ; il est vrai de dire qu'ils se la cachent aussi à eux-mêmes. De quoi le vêtement n'est pas la cause principale peut-être, mais il en est du moins le signe. La peinture se joue dans ces ruses du sentiment ; mais la sculpture, ayant d'autres moyens, veut plus de force pensante et moins de vêtement. Le sculpteur va donc au nu, sans pouvoir toujours oser jusque-là. Car avouons qu'il faut une forte tête pour vaincre le vêtement.

Mais considérons un Descartes ou un Pascal. Nous les voyons toujours qui cherchent terre. Car les pensées de tête sont un peu trop ce qu'elles veulent ; et le pouvoir de combiner, qui donne tant de plaisir aux médiocres, lasse bientôt les maîtres. Ils cherchent donc la terre du pied, et relient leurs plus hautes pensées à leurs plus petites misères, afin de faire penser le corps aussi ; d'où le « Traité des Passions », où le penseur marche sur la terre ; d'où la terreur de l'autre aussi, qui voit l'abîme partout. Les anciens penseurs étaient mieux disposés, par gymnastique, à accepter toute leur nature ; et la force de Montaigne vient sans doute de ce qu'il est ancien en cela. Le chrétien, au contraire, renie son corps ; il voudrait sauver son âme seule ; ainsi il tient son corps étroitement vêtu, pour délivrer l'âme. Or la sagesse antique ne séparait point la pensée de la vie. Et leur doctrine la plus constante visait à gouverner le corps afin de régler les passions, à quoi l'art de Phidias n'allait pas moins droit que la sagesse de Platon. Il est donc profondément vrai que le nu est païen. Mais non point par une indulgence au plaisir. Au contraire le nu antique est toujours attentif à la pensée directrice seulement, serviteur seulement. On ne peut même pas dire qu'il soit le serviteur d'une tête pensante. Ce serait en quelque

sorte mettre une tête habillée sur un corps nu ; erreur assez commune, et bien choquante dès qu'on la comprend par les causes. Il faut dire plutôt que cette sincérité entière sans honte aucune, délivre tout à fait le front et les joues ; la tête n'exprime plus tout ; elle n'a plus le souci du corps caché et des passions cachées. La majesté habite tout le corps. Tel est l'équilibre du nu sculpté qu'il n'y a plus de centre, mais que chaque partie obéit à toutes. Ainsi ces beaux marbres expriment l'accord de la pensée et de la nature, et la plus belle vertu ; le moindre fragment en témoigne encore.

On dit communément que le nu est toujours chaste, pourvu qu'il soit beau ; mais il vaut mieux dire que le nu est beau pourvu qu'il soit chaste. Cela suppose qu'un sage gouvernement de soi y soit visible, et que même les mouvements du visage soient étrangers aux passions. Cette permission de se montrer sans mensonge n'est donnée sans doute à aucun homme vivant, ni à aucune femme ; mais l'art du sculpteur a permis ce triomphe ; le marbre a sauvé la forme humaine. Par la pensée seulement, comme Platon voulait. Car, par les yeux, le front, les mains, les madones peintes expriment l'admiration, la piété, l'espérance ; mais la statue sans bras de Milo exprime plutôt cette vie pensante assurée et reposée en soi, comme le fait voir surtout ce mouvement libre de la tête, signe peut-être unique du plein consentement à soi.

X

Des pensées

Tout homme pense ses passions et ses actions, et se croit lui-même, tel est le premier mouvement. Cette

inquiétude pensée gâte tous les visages humains ; mais ces signes passent si vite, ils sont si peu de chose à côté de ce que la coutume et la politesse ramènent toujours sur les traits, comme un manteau de décence, que peu d'observateurs les remarquent. Et l'homme qui veut deviner l'homme y perdrait son temps, car de tels signes font connaître bien plutôt les circonstances que le caractère. Si on fixait de ces expressions sur la toile, ou, pire encore, dans le marbre, ce ne serait qu'une énigme sans solution. Au reste ces arts, qui ne peuvent peindre le mouvement même, sont déjà mis en garde par cette condition contre l'imitation pure et simple. Mais la pensée de chaque homme, si nous la suivions, quelle suite de tableaux incohérents, d'impressions, de discours commencés, qui ne représentent ni les choses ni lui! Lui-même s'y laisse prendre, et rattache les fils de cette pauvre histoire, que l'oubli heureusement dévore aussitôt ; ainsi cette première pensée n'est que vide. J'ai observé sur un médaillon d'après un portrait photographique un pli sévère du sourcil que je ne connaissais pas ; mais ce n'était qu'un rayon de soleil qui gênait l'homme. L'imitation mécanique avait retenu ce signe, et la sculpture l'a fixé. Une telle mésaventure arrive à tous ceux qui s'observent sans choix. Mais le choix ne vaut pas mieux ; car une colère, ou un mépris, ou une peur ne sont pas plus à nous qu'un mouvement contre le soleil ou contre les mouches. Penser, c'est déposer ce masque de signes, le rendre aux choses ; reprendre forme.

La pure pensée est rare et d'un court moment ; non point courte, car elle vaut sans durée ; mais assaillie toujours, comme un promontoire. Et ce mouvement pour reprendre forme est la vraie vie humaine, comme vous comprendrez si vous observez un orateur, un acteur, un chanteur ; et même le bavard se cherche ainsi un petit moment ; mais la peur du silence et du repos le

jette en d'autres discours. Ainsi la pensée naturelle ressemble à ces hommes d'État qui tout en écoutant répondent à plusieurs. Il faut donc quelque refus par décret, qui arrête tout ce mouvement ; alors un homme s'éveille. Sans pudeur, sans pitié, sans yeux, sans oreilles, sans cœur ; j'entends que ses impressions deviennent choses seulement, sans tumulte d'émotions entre lui et elles. Car les yeux toujours répondent avant d'avoir compris, et chacun lit ce qu'il pense sur le visage des autres ; échange prodigieux ; richesse d'apparence ; misère commune. Qui pense pour les autres et pour soi, avec les autres et avec soi, ne pense rien. Mais presque toujours les hommes redoublent de dépense, ajournant les comptes. Ainsi la plupart des hommes se perdent en conversations.

Les signes, si retenus qu'on les suppose, et quelque scrupuleuse attention qu'on y porte, sont encore des actions, et c'est une sorte d'axiome que l'action dévore la pensée ; il est donc commun que le signe soit bien des fois imité et renvoyé avant d'être compris. C'est par ce chemin que le petit enfant apprend à parler ; car, en ses premiers cris et mouvements, il produit d'abord une grande variété de signes, sans le vouloir et sans le savoir. A s'en tenir aux effets, nourriture, soins, protection, il est compris bien avant de savoir ce qu'il dit, mais bien plus, comme il imite naturellement ceux de ses cris qui lui sont répétés, comme il les ajuste aux lèvres maternelles, il arrive promptement à parler comme il faut, bien plus vite qu'il n'apprend à savoir ce qu'il dit. Nous restons enfants devant le langage. Si l'on a un peu réfléchi sur les racines des mots, sur leurs parentés, sur leurs résonances, sur les métaphores qui y sont enfermées, sur la vertu des liaisons, sur les doctrines que font les mots par leur enchaînement coutumier, enfin sur les marques que les grands auteurs y ont imprimées, on découvre que nul homme ne sait tout à fait bien ce qu'il

dit. Cependant les hommes parlent, et jurent de ce qu'ils ont dit ; ils écrivent, et s'en tiennent à ce qu'ils ont écrit, plus ou moins ingénieux à le transformer selon les disputes, juristes ou algébristes selon leurs moyens. Mais souvent cette terre stérile des signes a bu la pensée comme le sable boit l'eau. Quand une addition est posée, une machine la ferait ; ce n'est point penser ; c'est plutôt s'interdire de penser. Que dire alors des discours précipités, sinon qu'ils ne cessent de recouvrir une pensée qui est sur le point de naître ? Certes on sauve beaucoup en s'accordant aux autres ; mais ces discours ajustés ne sont encore que des exercices, comme Platon l'a vu, et destinés, comme il le montre dans l'immortel *Parménide*, à couvrir le champ entier des affirmations possibles, de façon que le disciple soit indifférent à toutes. Ces précautions, encore mieux que la prudence vulgaire, doivent ramener quelquefois l'homme à cette position équilibrée et silencieuse où, le voile des signes tombant avec les passions, l'objet se montre. En ce même Platon, où l'on voit que les discussions serrées vont toujours à effacer un discours téméraire, les pensées réelles se développent par de tout autres moyens, parfaites déjà en leur première expression, comme des filles du silence. En bref, si, comme plusieurs l'ont dit, penser c'est se retenir d'agir, c'est aussi se retenir de parler.

D'où est venu ce préjugé que les solitaires voient mieux et plus loin que d'autres. Ayant proposé ses lois, Solon s'en alla. Ainsi les lois de Solon furent comme des statues, ne répondant point, mais s'affirmant toujours. Et il est de sagesse pour chacun de ne pas trop s'entretenir avec ses pensées, mais de les fixer en bon langage et de les oublier s'il peut. Ainsi toutes les ressources de l'art sont contre cette funeste instabilité propre aux pensées sans rhétorique. Tout homme donc, digne de ce nom, s'éloigne et s'en va ; mais ce n'est qu'un mouvement d'enfant, si les rêves le suivent dans la solitude.

Où règne la peur, l'esprit n'est jamais seul. Les lois de Solon étaient seules, mais Solon emmenait avec lui les réclamants. Il vaut mieux fuir de moment en moment, par froid regard et jugement qui écarte. Ainsi, au milieu des autres, on se trouve délivré en même temps des autres et de soi. Thalès, Socrate, Archimède se faisaient statues pour un moment. Disons donc pour finir que le sculpteur n'a point choisi le pire. Mais toujours appliquant la règle sans la connaître ; faisant du marbre ce que le marbre voulait, et l'édifice. Tout à son travail, d'enchaîner, de rabattre et de dresser ; pensant enfin sans savoir qu'il pense. Et l'œuvre, à son tour, exprime ce moment de la pensée que les mots, ni le souvenir, ne gardent point. C'est le moment du libre juge. C'est donc par juste sentiment que les statues furent adorées.

LIVRE HUITIÈME

De la peinture

I

De l'apparence

La sculpture imite le plus réel de l'objet, qui est la forme, dépouillée du mouvement et de la couleur ; ainsi une statue est elle-même une source d'apparences, mais purifiées ; par exemple on peut prendre d'une statue comme d'un monument autant de vues en perspective que l'on voudra ; et les changements de la lumière multiplient encore cette variété des aspects. En quoi la peinture s'oppose à la sculpture, puisqu'elle imite au contraire toute l'apparence d'un moment, traduisant la forme uniquement par le contour sur un plan, la couleur, le clair et l'obscur. Chacun sait que les yeux ne connaissent jamais que des signes de la forme solide, et que voir des formes c'est interpréter des ombres, des profils et des grandeurs relatives. Seulement comme le but est, pour l'ordinaire, de connaître par les yeux la vraie distance, la vraie forme, et même la vraie couleur, ce qui n'est que signe est communément détaché de l'objet ; par exemple au lieu de voir les ombres, on pense le relief, et au lieu d'apprécier les grandeurs relatives d'apparence qui font la perspective, on pense la distance ; on ne voit point un homme diminuer ou grossir, mais bien s'éloigner et se rapprocher ; et personne n'hésite à retrouver sous le jeu des ombres la vraie couleur de la chose. Or le premier travail du peintre est de retrouver cette appa-

rence, et de réduire la perception qu'il a des objets à des taches diversement colorées n'ayant d'autre forme que le contour. Ainsi, exprimant l'objet par un seul de ses aspects, il termine par cela même cette recherche des apparences qui met si naturellement le spectateur en mouvement. Un tableau ne change point selon le lieu d'où on le regarde ; on le voit seulement plus ou moins bien ; par exemple les arbres d'une forêt peinte, ou les colonnades d'un palais peint, n'offrent point de ces courses et de ces éclipses qui donnent au promeneur une idée plus saisissante des distances et des grandeurs vraies. Au contraire on pourrait dire que le moindre mouvement du spectateur ramène pour un moment la peinture au rang d'un objet parmi les objets, par l'éclairage, les reflets, le recul, le cadre, mais qu'ainsi la peinture s'affirme comme apparence fixée, ce qui commande aussitôt un genre d'exploration indivisible. Le spectateur, en présence d'un tableau, cherche donc le point le plus favorable, et il s'y arrête.

Telle est la première prise de la peinture, et ce n'est pas peu. La sculpture nous laisse plus libres, et nous conseille seulement ; la pensée règle ici l'attention, choisit l'heure et le point, domine enfin les apparences. Au lieu que, devant la peinture, c'est l'apparence qui nous saisit et nous arrête. Ce saisissement qui vient du dehors est une émotion déjà ; ainsi les nuances du sentiment contenu sont en quelque sorte invitées ; l'homme est aussitôt occupé de soi ; il s'interroge en face de cette apparence qui attend tout de lui, forme, vie et pensée. Et en même temps l'expression est disciplinée ; tout est ramené au respect et à l'attente ; c'est comme une cérémonie en solitude. La statue est plus familière.

On discerne déjà, d'après cette sommaire description, quelle est la puissance propre du peintre, et quel genre de langage il devra parler ; du même coup on est tout à

fait détourné d'expliquer la beauté des peintures par la perfection même de l'apparence, qui nous tromperait comme on dit que le peintre antique trompait les oiseaux. Car il serait bien facile de conduire la peinture dans cette voie, soit par un mélange de choses réelles et de choses peintes, soit par des surfaces peintes situées à diverses distances, comme on voit au théâtre, soit par des artifices stéréoscopiques, ou bien en réalisant le mouvement apparent des choses ; les figures de cire seraient ainsi des peintures plus complètes et plus saisissantes. L'expérience a déjà prononcé que les vrais peintres ne visent pas là. Si un visage peint n'avait pas une autre puissance que le visage vivant, la peinture serait un pauvre art. Mais il faut comprendre que la peinture a son langage propre et ses moyens, que n'ont point les choses réelles ni les personnes, en sorte qu'elle n'est point empêchée par ses conditions, mais au contraire aidée et fortifiée, comme la sculpture par les siennes, la musique par les siennes, la prose par les siennes. Ainsi il est essentiel à la peinture de présenter en objet durable ce qui n'est pourtant qu'impression, et reste tel. Et cette condition, bien loin de faire obstacle à cette profondeur qui est propre au peintre, au contraire la définit sans aucune ambiguïté ; car il faut que le spectateur passe de l'impression au sentiment, sans aucun commentaire extérieur. On admirera cette analyse de la nature humaine, que les Beaux-Arts conduisent sans faute, pourvu qu'ils se soumettent aux conditions de métier qui assurent les pas de cette dialectique naturelle. On oserait dire que les Beaux-Arts ont fait plus pour le progrès de la pensée humaine que les leçons abstraites des philosophes. Donc, comme la prose ne cherche pas au-delà du noir sur blanc, qui lui suffit, ainsi le vrai peintre ne cherche pas autre chose que cette forme plane et colorée, qui suffira à ses affirmations sans paroles. Mais les ressources de cet art sont si étendues, et le savoir-faire s'y

développe si naturellement, que peu d'artistes renoncent tout à fait à ces artifices qui trompent l'œil. C'est de la même manière que les écrivains et les poètes ne se privent pas toujours assez d'imiter les bruits. Les maîtres ont d'autres secrets.

II

De la couleur

La couleur est le seul moyen du vrai peintre. Il vise à faire un objet avec des enduits colorés seulement ; un objet, c'est-à-dire quelque chose qui ait sa place, sa grandeur, sa forme et sa nature propre, tout cela exprimé par ce qu'il y a de plus fugitif dans l'apparence peut-être. Cette magie suppose deux opérations ; il faut conquérir d'abord l'apparence, et ensuite la fixer. Conquérir l'apparence d'abord. Ici le langage et l'interprétation des signes colorés nous trompent beaucoup plus qu'on ne croit. D'abord nous choisissons une couleur dominante pour chaque chose, qui devient le signe de ses autres qualités ; nous disons qu'un abricot est d'abord vert, et qu'il est jaune quand il est mûr ; le lis et la rose expriment assez la couleur d'un visage jeune et sain ; les arbres sont verts ; le ciel est bleu. Si pourtant vous comparez deux bandes du ciel, à des hauteurs différentes, en interposant quelque objet neutre entre les deux, vous verrez deux couleurs bien différentes, bleu pur ici, bleu violacé là. Il est bien plus visible que la couleur du visage le plus frais se compose de jaunes et de roses fort variés, joints à des touches de bleu et même de vert. Encore ne tenez-vous pas compte du voile que l'atmosphère y met, dès que l'on regarde d'un peu loin. Il est impossible pourtant que la couleur d'un visage n'en soit

pas modifiée, puisque nous voyons qu'une plus grande épaisseur d'air colore en rouge le soleil et la lune, et en bleu les montagnes et les forêts à l'horizon. La loi des contrastes complique encore l'apparence ; une ombre à côté d'une lumière jaune paraît souvent violette ; et au contraire, deux couleurs presque semblables s'atténuent encore par leur voisinage. Et enfin l'intensité de la lumière pousse toutes les couleurs au blanc, comme on sait ; de là vient qu'un ciel couvert ravive les couleurs des champs et des prairies. Mais pour l'ordinaire on ne remarque pas ces différences ; chacun au contraire cherche la nature même de la chose, et pense la couleur d'après la forme, disant que cette forêt est verte, ces toits rouges, cette route grise. Le peintre doit apprendre d'abord à considérer la couleur seulement, en oubliant l'objet, en vue de nous représenter l'objet par la couleur seule. En quoi il résiste au mouvement naturel de la pensée, qui toujours écarte le signe et se présente la chose. Et il est si difficile de ne point penser, que le peintre tombe souvent d'un préjugé dans un autre, disant que toute ombre est violette, qu'il y a du vert dans une barbe rousse et ainsi du reste ; et il est presque impossible que le pinceau ne sème pas un peu partout ce que l'œil a saisi quelque part un petit moment, surtout si l'alliance des couleurs est touchante par elle-même comme il arrive. La mode et l'imitation triomphent aisément ici, parce que les véritables couleurs sont difficiles à voir, et qu'au surplus le peintre seul a pu les voir.

Que ces couleurs naturelles changent d'un moment à l'autre, c'est ce que l'on peut comprendre aisément ; la lumière change selon la saison, l'heure et le nuage, et la couleur de toutes les choses est aussitôt modifiée. Comme ce changement se fait peu à peu, il arrive qu'on croit découvrir enfin ce qui vient de naître, et périt déjà. Il arrive aussi qu'on s'en tienne à une apparence d'un moment qui a plu, et que l'on a pu nommer ; et c'est

une occasion de plus de tomber dans quelque système paradoxal. D'autant qu'il faut bien choisir, retenir et en quelque sorte reconstruire, puisqu'il faut fixer l'apparence. Il est donc bien facile au peintre de se mentir à soi-même ; et c'est par là qu'une forte tête et un sévère jugement sont nécessaires aussi au peintre. Mais il n'en use pas comme le sculpteur, dont le travail ressemble plutôt à l'investigation, car il va au vrai de la chose. Le peintre serait plutôt contemplatif, il me semble ; et son jugement serait plutôt critique, et contre ses propres pensées, car il doit se défier de toutes.

C'est ce qu'exprime fortement le métier de peintre, qui est de retouches. Le sculpteur travaille d'après l'ébauche, toujours suivant l'idée autant qu'elle est déterminée par la première attaque de l'outil ; mais le peintre travaille d'après le sentiment immédiat et par essais, sans aucune anticipation. Il ne faut pas ici considérer ces genres de peinture qui ne retouchent guère, et qui ne sont que du dessin colorié. Comme le marbre est la matière du sculpteur, mais non pas la glaise, ainsi la pâte colorée et grasse est la matière du peintre. C'est pourquoi l'œuvre du peintre est la plus longue. Il faut déjà un long temps pour qu'il juge des effets, un long temps aussi pour que la toile ou le bois aient épuisé leur pouvoir absorbant et pour que la couleur porte la couleur. Le défaut commun des statues est d'être trop finies ; mais le défaut des peintures est de ne l'être pas assez ; peu de tableaux sont achevés.

Une autre chose est à considérer encore, dans ces apparences, c'est que les couleurs y sont tellement variées que l'esprit s'y perd. C'est pourquoi les couleurs pures plaisent par elles-mêmes ; et les pierres colorées attirent par cette franchise et constance de ton, jointes à cette autre condition que nous y faisons jouer à volonté la lumière, mais en retrouvant toujours la pure et riche couleur ; dont il faut bien que le peintre retienne aussi

quelque chose. Les fleurs plaisent par la franchise du ton et la vigueur des contrastes, ou bien par les passages d'une nuance à l'autre dans le même ton, selon des formes symétriques. Dans les ornements peints, l'artiste recherche principalement les couleurs riches et les brillants contrastes. Il se peut même que le bleu dispose au repos, le jaune à la joie, et le rouge à l'action, comme on l'a dit souvent. Toujours est-il hors de doute que la seule puissance des couleurs éveille en nous une émotion vive, et nous incline, comme il est naturel, à en chercher des causes hors de nous, dans ce monde humain qui est la source de nos émotions les plus fortes. Il est rare qu'un peintre méprise tout à fait cette magie des couleurs ; et sans doute la perfection d'un tableau suppose qu'il attire d'abord par la seule alliance des couleurs. Mais il faut aussi une juste proportion entre ce que le tableau promet et ce qu'il donne ; il faut enfin que ce premier sentiment prenne forme et retienne ainsi toute la pensée attachée en quelque sorte à la couleur et développant sur ce riche fonds l'univers des sentiments politiques. Et la puissance propre du peintre, il me semble, est de vivifier cette espèce de rêverie par la couleur même, la terminant toujours aux formes qui sont ainsi affirmées. On peut donc dire qu'une peinture qui n'est pas de l'apparence humaine trompe toujours un peu l'attente. C'est pourquoi il n'est pas de portrait que le spectateur n'interroge, comme s'il lui demandait compte de cet intérêt sans mesure. Mais aussi est-il nécessaire que le portrait ne trompe point du tout ; car un portrait pris pour un homme vivant ou mort, ne serait-ce qu'un moment, produirait un tout autre genre d'émotion. Toute la force d'un portrait ou de n'importe quel tableau est qu'il n'est que tableau ; ce que le cadre affirme si bien. Et encore faut-il que la réflexion n'y morde point ; il faut donc que le tableau efface toutes les pensées de traverse, et ramène tout à lui. A quoi aident ces couleurs

riches qui retiennent la forme en quelque sorte au niveau du sentiment. C'est pourquoi aussi le portrait est la perfection de la peinture.

III

Des formes

Il faut convenir que la peinture et le dessin se mélangent aisément, sans que l'on puisse s'en plaindre. Il y a une manière de peindre qui détermine les formes par des lignes ; et la ligne est un moyen propre du dessin. Inversement il y a des dessins sans lignes, qui sont réellement des peintures en blanc, noir et gris. Or, même s'il n'existait pas une peinture à l'état de pureté, sans aucune ligne, il faudrait encore dire que l'œuvre propre du peintre est toujours de présenter la forme par le moyen de la couleur seulement ; en quoi la peinture se distingue du dessin et même s'y oppose ; car le dessin est une sorte de sculpture des profils ; et le pur dessin ne cherche rien de plus qu'une ligne bien nette, comme on verra. Le dessin ombré ajoute à ce contour bien défini l'apparence du relief sculptural ; mais cette traduction de la sculpture est encore assez loin de la peinture véritable ; on pourrait dire qu'elle dessine toujours des statues, et qu'elle sculpte en pensée. Et l'on ne citerait pas un tableau peint de quelque valeur qui saisisse ainsi par le relief. Il me semble au contraire que le vrai peintre, à toutes les époques, exprime les parties principales dans une lumière douce et égalisée, qui fait oublier ce relief, et favorise le langage propre aux couleurs. En ce sens, l'ombre sculpturale est dominée. Mais, d'un autre côté, les contours de l'objet sont dévorés aussi par la couleur ;

à quoi la sculpture ne consent jamais. On pourrait appeler ombre picturale ce jeu des lumières colorées, sombres ou éclatantes, qui efface si bien toute apparence de sculpture et même de dessin. Je ne sais si la peinture pourra jamais s'affranchir tout à fait du dessin par lignes, ou par surfaces ombrées selon le relief ; mais je remarque qu'elle y tend toujours, dans son patient travail, et qu'elle y parvient souvent dans la reproduction des parties les plus expressives. Cette peinture à l'état de pureté se montre dans les portraits les plus célèbres. Mais surtout chacun pourra apercevoir une erreur de métier dans ces portraits à grand relief qui, malgré une grande dépense de couleur, n'existent que par l'opposition du noir et du blanc. La couleur des chairs y est alors comme étrangère et de reflet ; et tout ce rouge n'enlève pas la teinte cadavérique. La couleur n'y est pas incorporée, elle n'y est qu'accessoire. Le mieux qu'on puisse dire là-dessus est que les sentiments ainsi exprimés sont toujours de l'espèce dramatique, et aisément traduits en paroles, comme menace, fourberie, vengeance, cruauté. Et il faut remarquer encore une fois que ces signes grossiers sont bien trompeurs. Un sourcil épais, un front plissé, une grande barbe, un œil fortement ombré donnent aisément un air de résolution et de force à des hommes réellement faibles ; et ce contraste va souvent au ridicule. La vraie peinture efface d'abord sur un visage tous ces traits de hasard et toutes ces ombres étrangères. Aussi ne peut-on jamais dire d'un beau portrait ce qu'il exprime précisément, quoique la forme colorée, en son langage propre, le dise très bien.

Il faut insister sur l'ombre, qui, par des procédés presque mécaniques, donne si bien l'illusion d'un objet solide. Le pur dessin se détourne de ce langage vulgaire ; mais la peinture, naturellement si tâtonnante quand elle est réduite à ses moyens propres, ne méprise pas assez la recherche du relief par les ombres. A vrai dire elle ne

peut guère s'en passer tout à fait. Mais les grands artistes font un tout autre usage des ombres. Ce sont de grandes ombres, alors, qui couvrent les formes accessoires. Elles sont comme le vêtement de l'œuvre picturale ; elles circonscrivent la forme colorée plutôt qu'elles ne la dessinent. Comme les formes sculpturales sortent du monument, mais y tiennent encore, et par là se relient au monde des choses, ainsi les formes peintes sortent de l'ombre, mais y sont toujours engagées et y ont en quelque sorte leurs racines. Le célèbre problème des valeurs, qui voudrait faire correspondre à toutes les touches colorées un certain degré de blanc ou de noir, résulte d'un préjugé de dessinateur ou de graveur qui n'a guère cessé de poursuivre le peintre. Si l'on y joint cet autre préjugé que la peinture a pour fin d'imiter exactement les apparences, on s'explique les lents progrès de la peinture, et la décadence dont elle est frappée dès que les peintres méditent autrement que le pinceau à la main. Car la peinture est l'expression immédiate du sentiment par la forme colorée ; et comme le sentiment ainsi rassemblé en sa transparence n'est pas exprimable par le discours, le peintre ne peut rien préméditer ; il cherche seulement à traduire en force affirmative cette expression qui est parfois saisie dans le regard, autour du front et des tempes et sur le bord des lèvres, et que l'art du sculpteur efface d'abord. Or cette victoire du peintre n'est possible que par préparations, essais et retouches pendant un long temps, et sa fin est de retrouver et fixer sur la toile ce que son modèle montre et dérobe d'instant en instant. Ces remarques assez obscures peuvent retenir néanmoins quelque observateur de portraits, assuré depuis longtemps qu'aucun procédé photographique n'approche de la peinture, et qu'au surplus un portrait véritable parle aussi bien, et peut-être mieux, à ceux qui n'ont point connu le modèle. Mais si l'on comprend que la forme peinte est expressive par la

couleur seulement, on comprendra aussi combien cette pâte colorée doit être riche et profonde en ses dessous, afin de donner force d'objet à ce qui est fait naturellement des plus fugitives apparences. Qu'il soit permis de n'en dire pas plus long sur ce difficile sujet.

IV

De la tyrannie

Tant que la peinture fut l'esclave du monument, le peintre n'eut à inventer ni les sujets, ni les costumes, ni les dimensions. L'usage des toiles transportables lui laisse au contraire de nos jours une liberté bien dangereuse. Et la recherche d'un sujet détourne ses méditations de leur objet propre, qui est l'expression du sentiment par la forme colorée ; sans compter que l'occasion lui fournit presque toujours des modèles sans profondeurs et surtout trop dociles. Là-dessus tout artiste est la dupe de l'imagination errante, qui l'occupe de projets brillants et inconsistants. L'étude d'un modèle imposé et la méditation sur une de ces scènes qui sont comme les lieux communs de la peinture, sont bien plus profitables au peintre ; et encore mieux s'il n'a pas à délibérer sur les dimensions et la place de l'œuvre, ni même sur la pose des personnages. J'ajoute que les costumes de cérémonie et les attributs, qui exigent un travail presque ornemental, ramènent utilement tout son libre jugement sur ce visage humain, où le génie exerce alors ses pénétrantes recherches. Et c'est le propre du tyran de ne céder ni sur la beauté ni sur la ressemblance, ce qui met l'artiste dans ses vrais chemins. Il y a du ridicule dans la prétention du tyran qui se fait peindre, ou sa maîtresse, et qui

veut que le modèle soit embelli ; j'entends débarrassé de ces traits vulgaires et brutalement expressifs qui assurent la première ressemblance ; mais il n'y a point de ridicule dans l'œuvre qui lui donne satisfaction, parce que le peintre est alors condamné à retrouver la ressemblance par des moyens qui ne donnent aucune prise au discours. Ainsi ce genre de flatterie conduit celui qui ne veut pas mentir à parler enfin le vrai langage du peintre. Car c'est un travail d'enfant que de mettre la ruse, la cruauté, le mépris, l'avarice, comme un masque sur un visage ; mais ce n'est aussi qu'une vérité d'événement, non de nature. Le visage humain, dans son repos ou dans sa majesté étudiée, livre au regard les passions naissantes, et en même temps ces premières raisons que le discours et le mouvement dissimulent si bien. Car il y a quelque chose de forcé dans les paroxysmes ; mais la politesse fait paraître une nature suffisante et qui s'accepte toute, et ce sentiment secret est plus vivant que les actions. Et si tel est l'objet du peintre, que le peintre seul exprime et fixe, on voit que c'est le tyran qui forme le peintre.

Peut-être faut-il dire comme Stendhal : « Adieu peinture. La liberté vaut mieux. » Toujours est-il que la liberté gâte les visages, par cette permission d'exprimer l'humeur, qui dessine tantôt la vanité naïve, tantôt la fatigue, souvent la fureur et le désespoir, sans profondeur, sans gage de durée ; expression brutale, égarée souvent, vulgaire toujours. La vie intérieure est dévorée par les signes. Le peintre alors est retenu par les grimaces, et la caricature naît ; mais aussi les ressources de la peinture y sont tout à fait inutiles. Le tyran a encore cela de bon qu'il impose la politesse, et, par là, ce genre de beauté que saisit le peintre. Le cérémonial et les pratiques religieuses vont à peu près à la même fin. Ce n'est donc pas par hasard que les peintres ont représenté de préférence la méditation, l'extase et la prière. Ce n'est pas qu'il n'y

ait une expression vulgaire de ces sentiments-là, comme il est aisé de constater souvent. Mais le visage humain est alors délivré des signes violents, et la plus profonde raison de vivre, qui est la foi sans objet, s'y exprime seule. Toutefois il ne faut point compter que le peintre cherchera cette beauté qui est la plus rare, s'il n'est forcé. Et il ne suffit point de cette pâte colorée, si rebelle au dessin, si tôt ternie par le mélange, si peu maniable enfin, pour le mettre en garde contre la facilité.

V

Du mouvement

On ne pourrait pas citer un seul exemple de peinture en mouvement, comme de course, de bataille ou même de lutte, qui soit comparable aux beaux portraits, j'entends qui donne autant à penser sans commentaires extérieurs. Même si l'on considère la célèbre *Cène*, qui n'enferme pourtant que le mouvement expressif, on trouvera encore que ces signes de circonstance réduisent les visages humains au rang des caractères abstraits ; ce ne sont, au mieux, que de bons acteurs, et encore immobiles pour toujours. Il faut avouer que de telles scènes, composées d'après la variété et en quelque sorte la compensation des attitudes, donnent bien une certaine idée du mouvement par la première confusion des images, comme si un mouvement commencé par l'un était achevé par l'autre ; et c'est ce que l'on remarque aussi dans l'imitation peinte des combats ou des danses ; mais ce genre de tableaux supporte mal l'attention prolongée ; ils se laissent diviser ; bientôt toute leur richesse s'exprime en paroles, et ce passage de la peinture

à l'éloquence n'est pas le signe que l'art du peintre soit ici dans son vrai chemin ; car la force du beau, dans la poésie aussi, et jusque dans la prose, est que toute traduction dans un autre langage en est impossible, et que l'on ne pense même pas à l'essayer.

Le dessin, sans doute par la vertu du trait, convient mieux pour représenter l'action, peut-être parce que, volontairement vide et nu, il efface la pensée et le sentiment, comme fait l'action même. Car, dans le drame, la pensée suit péniblement, et comme une faible lueur, l'action irréparable ; et c'est pourquoi le temps est le roi du drame, qui achève les résolutions avant qu'elles soient prises. Comme il est clair que la peinture ne peut représenter cette succession sans retour, si ce n'est par le souvenir ou le pressentiment ramassés sur un visage d'homme, on voit que la peinture, même dramatique, tend toujours à l'immobile. Il reste que le peintre s'en tienne à son langage propre, comme Michel-Ange à la Sixtine l'a su faire. Car il y a plus de sentiment que de mouvement dans cet homme à peine créé et déjà seul ; mais ce lourd destin est écrit mieux encore dans les figures immobiles, et seulement le Bacchus assis en dit plus long sur le plaisir que toute la Bible. La peinture du mouvement s'en tiendrait donc à des actions qui ne sont qu'actions, comme de lutter ou de courir ; mais elle n'est alors qu'un dessin colorié, et la couleur alors promet trop.

Il est à prévoir que les mouvements réglés du cérémonial, qui dans le fait ramènent plutôt la pensée au sentiment contenu, porteront mieux aussi la couleur. Et même on peut remarquer que les scènes peintes tendent toujours au cérémonial, qui, spécialement destine à effacer le drame, permet aussi à chacun d'exister pour soi, pendant que l'attention s'applique au mouvement seul. Mais ce n'est aussi qu'un moyen de peindre plusieurs portraits en un seul tableau. Ce rapport de société,

si favorable à la composition des sentiments et ainsi à la beauté du visage, est aussi le premier ornement de n'importe quel portrait, même seul dans son cadre ; aussi y a-t-il du cérémonial en tout portrait ; et plusieurs portraits, surtout du même temps, forment aussitôt société et cérémonie. En quoi rien n'est artifice, mais plutôt le peintre va droit à son œuvre, et présente ce visage humain avec fraise et perruque, montrant ici non son impuissance, mais sa puissance. C'est à quoi il est conduit, comme est le sculpteur, et l'architecte, et le musicien, et le poète, par les nécessités du métier, même les plus humbles, pourvu qu'il les accepte. Et c'est par là que l'œuvre d'art participe à la nécessité et à l'existence.

VI

Du portrait

Un portrait exécuté par les seuls procédés du dessin peut être reconnu, et même, en un sens, vivre, comme vit un homme qui court, lutte, ou mange la soupe, ou bien un homme qui rit, menace ou chante. Mais le dessin, par sa nature, ne saisit bien qu'un moment, un geste, un signe de l'homme. Le vrai portrait vise plus loin ; il veut exprimer une suite d'actions, de sentiments et de projets, mais ramassés dans un moment du souvenir, sans tragédie ni comédie, sans jugement sur soi. Toute nature, quand les événements font trêve, se repose en elle-même et se réjouit d'elle-même un court instant ; la politesse et la cérémonie, loin d'y nuire, favorisent au contraire cet état naissant de la rêverie, en supprimant comme peu convenable toute mimique voulue. La bouche alors revient au repos, et l'attention du spectateur

remonte à cette lumière colorée dont les yeux sont le centre. C'est là qu'apparaît cette ressemblance selon le peintre, visible aux autres dans le portrait seulement.

Le dessin souligne trop les formes sculpturales, et les fixe toujours en une certaine perspective, d'où, malgré la plus savante étude, et souvent surchargée, quelque expression d'un moment, répondant trop aux circonstances, et qui ne donne qu'une ressemblance d'un moment. On n'aimerait point le portrait d'un homme penché en avant, ou vu d'en bas ; ces perspectives déforment en marquant trop le front ou la mâchoire; c'est comme une sculpture vue toujours d'un même point. On se lasse de cette expression violente, et qui est plus tyrannique à mesure qu'on l'observe davantage. A quoi le dessin remédie par la légèreté, on dirait presque par le vide et l'abstrait qui lui sont propres. Il invite l'attention à courir. Mais la couleur la retient, surtout la couleur travaillée et composée qui alourdit un trait heureux. C'est pourquoi les procédés du dessin, qui préparent le portrait, doivent toujours céder à la couleur ; aussi y a-t-il fort loin d'une belle esquisse à un beau portrait. Enfin le trait dominant choque dans une œuvre finie, par exemple une verrue sur le nez, mais aussi, par les mêmes causes, un sourcil froncé, un front en coupole, un mauvais pli au coin des lèvres, et jusqu'à l'expression d'une barbe en broussaille, qui, dans le fond, n'exprime rien. Ces traits font caricature.

Les peintres ont coutume, avant de mettre un portrait en place, de dessiner le modèle en beaucoup de poses. En quoi faisant ils se le rendent familier ; mais il faut dire aussi que chacun des croquis corrige l'autre, et que le portrait devra dire à la fois ce qu'ils expriment par leur succession, et encore plus. Prenant donc le dessin pour ce qu'il est, l'artiste parvient à saisir cet équilibre du visage qui convient aux recherches du peintre. Il faut considérer que l'esquisse finale du por-

trait, prise comme dessin, est la moins ressemblante de toutes pour l'œil du spectateur, car tous les moyens vulgaires de ressemblance en sont éliminés ; ce n'est que la forme exacte des apparences colorées sans aucun trait ni ombre sculpturale. La forme solide en est presque effacée ; elle reviendra peu à peu, mais la couleur surtout, jusqu'à ce que l'expression du sentiment total, qui assure la ressemblance, lui donne la réalité. Le long travail du peintre n'a point d'autre règle qu'une imitation des apparences colorées, par des retouches qui parcourent l'ensemble, jusqu'à ce qu'un premier reflet, mais durable, de l'expression non pensée, serve désormais de modèle pour y accorder le reste. Cette lumière croît et décroît par les hasards du pinceau ; et tout le secret de cet art est dans une attention constante à saisir sur le modèle l'expression picturale, si fugitive, et à la reconnaître dans l'œuvre ; par quoi il arrive que tous les tâtonnements sont utiles, et que les honnêtes recherches du dessous soutiennent la couleur, et assurent la victoire. Aussi on n'improvise point un portrait. Et cet accord entre la patience d'esprit qu'il y faut, et les exigences de la matière que l'on met en œuvre, explique assez pourquoi la meilleure copie est si loin de l'original ; car le copiste ignore cette longue naissance. Et cette impossibilité de faire le portrait d'un portrait met en valeur le travail propre du peintre, qui fait le portrait d'un homme ; car on est mieux assuré, d'après cela, que la vraie ressemblance ne tient pas à ce qui est forme, et qui est mécaniquement imitable, mais aux jeux de la couleur soutenue et comme nourrie par la patiente recherche du peintre ; en sorte que dans les dessous, dans les épaisseurs, dans les entrelacements de l'huile sèche et de l'huile fraîche, rien n'est cherché à proprement parler, mais rien non plus n'est inutile.

Comme il y a de la pensée dans le travail du sculpteur, à quoi répond la pensée sculptée, ainsi il y a de

l'amour dans le travail du peintre, à quoi répond le sentiment peint. Aussi l'action clairvoyante domine dans le travail du sculpteur ; dans celui du peintre plutôt l'espérance et la prière. L'ascétisme est commun aux deux, car l'un et l'autre doivent d'abord rejeter les moyens faciles et le désir de plaire. Mais, au lieu que le sculpteur agit par décrets, plus assuré le lendemain de ce qu'il fera par ce qu'il a fait, le peintre n'a pas d'autre secours qu'un pressentiment fort et la constance ; c'est comme un miracle qu'il attend. Ainsi les grâces du sentiment s'échangent entre son modèle, son œuvre et lui. Il y a donc une mystique de la peinture, comme Balzac l'a marqué dans *Le Chef-d'Œuvre Inconnu*. Et, par une réaction naturelle, puisque le sentiment appelle le sentiment, il y a toujours quelque chose de mystique dans un beau portrait. Souvent à la lettre, comme l'art religieux l'a fait voir; mais le lyrisme y est toujours, qui grandit l'amour profane, l'ambition, la mélancolie, et jusqu'à la frivolité. Bien loin donc que ce soit le mérite d'un portrait de ressembler au modèle, c'est plutôt l'honneur du modèle de ressembler à l'œuvre. Par quoi les dons de l'amour sont symbolisés, car l'amour fait être ce qu'il aime. Aussi l'amour maternel est le modèle préféré du peintre.

VII

Des sentiments

Il y a ambiguïté dans cette observation et imitation de la nature, qui serait la fin dernière du peintre. Rien n'empêcherait de reproduire, par dessin et couleur, le visage des mourants ou des suppliciés. L'extrême

douleur, l'extrême horreur seraient les meilleurs modèles pour le peintre, s'il se proposait d'émouvoir par le réel effrayant ou rare. On pourrait peindre les fous aussi. Goya a dessiné de ces grimaces d'enfer, et la plus puissante de ses œuvres, en ce genre-là, est sans doute celle d'une femme menée au supplice sur un âne, avec cette inscription : « Sans espérance. » Mais la peinture, comme il a été dit, a mieux à chercher. Il est donc à propos d'expliquer sommairement comment les sentiments fleurissent, et à quelles conditions la nature humaine se montre le mieux sur le visage. Non point certes dans les catastrophes, où la nature mécanique règne seule ; non plus dans la maladie, la décrépitude ou le désespoir, où le mécanisme l'emporte encore ; mais plutôt dans l'équilibre de société, où la plante humaine se développe selon sa nature propre, non point en nœuds et blessures comme le chêne au vent, non plus en pensées comme le solitaire nu, mais plutôt entre deux, par ces sentiments nés de l'ordinaire du commerce humain, et que j'ai dû appeler politiques, en reprenant tous les sens de ce mot si riche.

Le propre du civilisé à chaque époque est d'accepter absolument un certain ordre de puissances et de devoirs qui font naître en chacun des opinions, des jugements, des espérances, une manière d'aimer et de vouloir, enfin toute une vie secrète qui fait pourtant harmonie avec d'autres. Un certain air les exprime mieux que les signes ; et quoique la politesse et la prudence ne donnent à l'échange que la plus vile monnaie, néanmoins tous ces sentiments, dans l'ordre humain de chaque jour, sans se comprendre pourtant se répondent. En bref, les contraintes de politesse font que les sentiments retiennent toujours leur première expression, et, en revanche, apprennent à deviner, à pressentir, à servir, à contrarier ce riche fonds de désir et de courage qui vaut toujours mieux que ce qu'on montre, ne serait-ce

que par le bonheur qui est leur parure d'enfance. L'amour se nourrit de ces richesses supposées, et ne se trompe pas toujours autant que les signes sans politesse le donneraient à croire dans la suite. Car il est vrai pourtant, quoique cela soit trop méconnu, que la franchise, sans aucun cérémonial, n'exprime guère que l'humeur, ou la fatigue, enfin ce qui est le moins naturel; d'où il résulte que les drames réels n'ont presque jamais de sens; l'esprit s'use vainement à les déchiffrer. Chacun a pu voir de ces scènes de famille où la funeste improvisation cache si profondément les sentiments et les affections véritables. En tout art, drame ou roman, l'artiste doit tout refaire. Malheur encore plus au peintre qui veut fixer dans sa couleur ces récriminations et malédictions. Peindrait-on une quinte de toux? Mais aussi comme l'oubli vient avec la santé! Comme la nature reprend forme! Aussi les couleurs de santé sont le vrai langage du peintre ; et toute expression par les couleurs enferme toujours un certain bonheur qui enveloppe même la ruse, la tristesse ou le souci. Dès que le sentiment ne s'accorde plus avec la vie, le peintre n'y trouve plus rien à prendre.

La vie serait donc l'objet premier du peintre. Et l'on oserait même dire, avec d'autres mots, que c'est le bonheur qui anime toutes les célèbres peintures, ou bien la jeunesse des passions, même chez le tyran, l'avare ou le mélancolique. C'est pourquoi le peintre est toujours plus près du vrai, s'il sait peindre, que le moraliste ou le romancier, toujours conduit, ou presque toujours, à l'instable ou à l'impossible, parce qu'il ne peint point les passions avec les couleurs de la vie. Et les passions d'autrui sont souvent comme un mot pris au hasard dans un livre. « Etre ou n'être pas » cela signifie, entre autres choses, que, si l'on choisit d'être, il faut prendre son parti de soi, et se résigner, enfin, à être plus heureux qu'on ne devrait et même qu'on ne

voudrait. Tel est le sens profond de la parure, et de cet air des portraits, qui est encore une parure. Et la nature de l'homme s'y montre forte et persistante, jusqu'à défier le temps. Fermes images, Hamlet, contre les spectres du souvenir, qui ne disent qu'une chose.

VIII

Des symboles

Une suite de gestes occupe comme un message chiffré, car le loisir manque. Et cette pensée mercenaire fait tout l'équilibre et tout le bonheur du plus grand nombre. C'est pourquoi le loisir même est souvent rempli par des conversations sans retours ni silence. On ne comprendra point cette agitation sans fruit si l'on ne considère les pensées errantes, bientôt informes, et qui rendent la rêverie odieuse à beaucoup. Et telle est la faiblesse du dessin, qui suppose une attention forte et disciplinée ; aux enfants et aux esprits faibles, il faut une suite de dessins, qui occupe à la manière des conversations frivoles. Et disons que la frivolité est une sorte de jugement préalable qui s'interdit de s'arrêter sur rien, par horreur du vide. Or il faut comprendre qu'un geste arrêté, comme aussi une lecture libre, donne naturellement naissance à ces folles associations d'images et de mots qui font haïr presque toujours la liberté de penser. Comment la poésie et l'éloquence et surtout la musique conduisent les esprits faibles et les ramènent d'instant en instant, c'est ce qui a été montré suffisamment. Comment l'écrivain de prose y parvient sans soumettre les signes à la loi du temps et du rythme, cela sera expliqué aussi autant que l'art le plus caché peut-être le permettra. Un des moyens les plus puissants à cette

fin est sans doute le concordance des images, et ces comparaisons en éclair qui ramènent la folle à marcher d'une certaine manière avec l'idée. L'art du romancier, comme on voit dans le *Lys*, éveille ainsi et rassemble toutes les puissances de l'âme, par une sorte de peinture patiente aux touches successives, mais qui s'appellent et se répondent. Ici est enfermé le secret des figures de mots et la plus profonde rhétorique.

La peinture va plus directement à la même fin, mais non pas plus aisément ; car les œuvres qui se laissent contempler, sans commentaires extérieurs, et qui, par un échange sans fin, enrichissent à la fois le contemplé et le contemplant, de telles œuvres sont rares, et communément tenues pour plus précieuses que toutes les autres choses ; culte sur tous les cultes, dont il faut rendre compte. Et le premier effet d'une belle peinture est une contemplation aussi riche que l'on voudra, qui occupe et ramène toute l'âme, par une variété sans fin, mais réduite aussitôt à cette forme colorée qui suffit à tout porter ; dont la première cause, qui marque aussi l'opposition profonde entre la peinture et le dessin, est que la ligne évoque des formes, au lieu que la couleur évoque des sentiments. Et, tandis que les formes sans objet font aussitôt un vide inconsistant, un chaos où la matière manque, et qui peut donner quelque idée de l'ennui mathématicien, le moins supportable peut-être, au contraire les sentiments, qui ne se développent point en espace, mais enrichissent le temps imperturbable, se développent par la négation de l'extérieur et se prêtent force les uns aux autres, comme ces touches superposées de la couleur profonde et riche, donnant un devenir qui accumule, et un total souvenir de soi. A quoi aide, en se montrant à mesure, cette expression humaine du visage peint, qui signifie aussi une manière de sentir ou d'être pour soi, unique absolument et pour cela inexprimable hors de la peinture, mais qui, par la

conversation muette ou échange de ces prodigieux signes, développe sans fin toute vie individuelle, et la grandit, sans permettre pourtant qu'elle s'use ou même s'essaie à la plus petite action.

Ces échanges seraient la fin du cérémonial et son triomphe, sans cette timidité de l'être humain qui se voit regardé et lance aussitôt quelque signes de détresse, quelque message menteur et détourneur, par le seul frémissement de l'inquiétude. Mais le portrait n'a point d'inquiétude. Aussi le court moment où deux natures, dans le silence des signes, se saisissent mutuellement, mais pour se cacher l'une à l'autre et se tromper aussitôt, soi et l'autre, par les signes de l'amour et de l'amitié, ce court moment n'est que le premier moment de la contemplation picturale. La première inquiétude, car tout être humain tremble devant le sentiment, la première pudeur enfin est aussitôt réduite par cette peinture ferme, où les illusions du dessin sont d'abord dominées, aussi qui ne change point par nos émotions, qui promet d'être la même, et fixe l'amour sans le borner. Il faut appeler symbole, d'après le sens premier de ce mot, un tel objet qui signifie lui-même et en lui-même un monde, et autant d'autres mondes que l'on voudra, différents de lui et semblables à lui ; et le symbole est aux sentiments ce que l'allégorie est aux pensées. Comprenez d'après cela comment l'art du portrait et l'art sacré peuvent se confondre, et finalement pourquoi il importe qu'un symbole ressemble de profonde ressemblance à un modèle qui a vécu, mais comment aussi le modèle peut nuire à l'œuvre dès qu'on les compare. Ce sont les paradoxes de la peinture, et, comme tous les paradoxes, signes de vérités bien cachées. Et peut-être n'est-il pas inutile de les expliquer autant qu'on le peut, pour soi et pour d'autres, car il n'est pas rare que des jugements précipités gâtent nos meilleures joies.

IX

Du nu

Dans le *Sartor Resartus*, qui est une profonde philosophie du costume tempérée par le ton plaisant, Carlyle ose bien proposer la vue d'une assemblée, salon, académie ou tribunal d'hommes nus. Il y a lèse-majesté dans ces railleries sauvages, comme dans le mot de Shakespeare, qui en rassemble toute l'idée, sur le « mauvais radis fourchu ». Il suffit déjà des disgrâces de nature assez communes, des maladies, de la fatigue et des effets de l'âge, pour expliquer la pudeur. Mais la pudeur est fortement liée aussi à ces coutumes de politesse qui nous font cacher le plus possible les signes de nature, et atténuent ainsi la violence des sentiments immédiats. Nos pensées sont aisément détournées ; il suffit d'un cri et d'un petit mouvement de peur pour les mettre en déroute ; moins encore, une cravate oubliée déconcerte, ou bien, comme dit Pascal, un homme à moitié rasé. C'est pourquoi l'état de nudité produit toujours une espèce de délire dans lequel l'ardeur du plaisir ne domine pas d'abord ; l'exaltation orgiaque serait plutôt une réaction et comme un remède. Chacun sait que les artistes, dans leurs ateliers, apprennent bientôt, ainsi que leurs modèles, à dominer ces fortes impressions ; mais il n'est pas raisonnable de vouloir que les spectateurs apprennent en cela du moins à être peintres. Disons aussi qu'il y eut, en tous les temps de haute civilisation, une peinture voluptueuse, mais secrète. Il suffit de ces remarques pour inviter le lecteur à user de franchise avec soi et à ne point juger légèrement.

Il faut donc toujours que le nu soit abstrait ou d'un moment. C'est pourquoi dans le dessin il étonne moins. Et il a été expliqué comment la sculpture, sans scandale, représente le corps pensant en solitude. Mais la peinture se trouve portée si loin de cette sévère abstraction, elle s'applique si naturellement, et avec tant de force expressive, aux sentiments conquis sur l'animal par le costume et les usages de la société polie, qu'on peut se demander si le nu n'y est point toujours une sorte d'égarement ou de négation passionnée. La plus simple remarque que l'on puisse faire à ce sujet est que le portrait nu est chose rare et quasi impossible. Il est à prévoir que ce rejet du cérémonial et cette franchise entière va renvoyer et comme disperser les passions dans la nature animale, au fond mécanique, les séparant absolument de la pensée, qui, si elle est occupée d'elle-même, restera vide et un peu hagarde. La vraie peinture, par la puissance même de ses moyens propres, ne peut que grandir, en la fixant, cette espèce de folie. La peinture, comme tout art, est composée et conquise. Comme la sculpture se nie elle-même dans la statue peinte, ainsi la peinture se nie elle-même dans le portrait nu. Cette remarque, si vous la vérifiez par l'examen de deux ou trois célèbres exemples, confirmera assez nos définitions.

D'après nos principes donc, on peut parier que la commune peinture du nu, je ne dis pas sans talent, sera surtout fille bâtarde de sculpture, j'entends allégorique, les figures représentant des pensées extérieures et même étrangères à elles, et détachées aussi du sentiment individuel. La couleur sera alors ornementale plutôt qu'expressive, et le visage perdra tout à fait et de propos délibéré cette expression de ressemblance, si riche par elle-même et sans le témoignage du modèle. Qui ne voit aussi que le lent travail du peintre à l'intérieur même de la couleur s'effacera devant le souci de la composition extérieure, la couleur étant déchue

de sa vérité, et la forme elle-même tombant à l'arabesque flatteuse, car la couleur corrompt toujours le dessin. Ces vues sommaires expliquent assez, et peut-être plus qu'elles ne méritent, ces réunions de Dieux sur des nuages, et ces cortèges de Naïades et de Sirènes fardées, volant, flottant ou nageant, car, pour marcher, ces formes ne le peuvent point. Ainsi l'idée de la peinture se retrouve encore ici, pour le châtiment du peintre.

A ces deux espèces de peintures du nu, dont l'une est peinture encore, il faut sans doute en joindre une troisième, qui serait la peinture du nu dans la vraie et libre nature des choses. Le sens de cette peinture jeune, et qui sauverait le nu pictural, est sans doute dans l'assurée et pleine négation de la peinture habillée et cérémonieuse. Car remarquons que ce qui choque surtout dans le portrait nu, c'est le cérémonial présent et nié. Si l'objet principal de la peinture est pris de la nature agreste, non parée, immense, comme des cieux, des eaux et des bois, le nu s'y accordera mieux, étant alors partie des choses, enveloppé et comme vêtu de reflets et d'air transparent, et exprimant par là cette parenté de l'homme et de la terre, que la cérémonie cache si bien. Mais aussi la couleur exprime alors moins le corps humain lui-même et ses affections que toutes ces choses de nature dans lesquelles il baigne toujours, desquelles il vit, et dont il est fait. Cette grandeur, si on y atteint, efface les passions.

X

Du paysage

Pour l'âme fatiguée de cette attention émouvante qui, dans la vie de société, étudie sans cesse le visage humain,

le repos est la perception des choses à distance de contemplation, si l'on peut dire, c'est-à-dire sans vouloir les reconnaître et les nommer pour notre usage. L'aspect des choses, sans aucune prudence de pensée qui choisisse et distingue, signifie la simple joie d'être percevant, c'est-à-dire le sentiment total de la vie encore, mais délivrée de contrainte, loin des hommes et de tous les projets humains. Par une opposition du même genre, la joie de représenter des chemins, des forêts, des horizons vient naturellement après un long effort, et souvent vain, pour saisir dans un portrait tous les sentiments qu'éveille la vue d'un visage aimé, épié, redouté. Mais il fallait, pour assurer une telle réaction contre l'existence des salons et des jardins, encore d'autres causes, parmi lesquelles le développement des villes d'industrie et des maisons de rapport est une des principales, et aussi la liberté politique et même morale et religieuse, qui, en délivrant des contraintes de politesse, inclinait au vulgaire tous les visages.

On comprend d'après cela le caractère paradoxal de cet art du paysage, qui, même dans ses œuvres les plus finies, s'attache toujours à ce premier aspect qu'ont les choses dès qu'elles n'éveillent pas les intérêts et les passions. C'est ce qui ne peut durer longtemps dans la contemplation rêveuse ; car l'esprit, si ce n'est peut-être celui du poète ou du romancier, ne se prive pas longtemps de reconnaître des lieux et des chemins et enfin de se faire une idée de chaque chose. Et c'est pourquoi le forestier, qui estime le bois d'après l'arbre, ou le fermier, qui veut calculer les sacs de blé ou les bottes de fourrage, ne comprennent pas bien la peinture du plein air. Au contraire c'est un heureux moment, pour l'homme des villes, que celui où il saisit ce monde près et loin d'un seul regard, sans que sa pensée interprète les couleurs et les ombres et fasse le tour de chaque chose. Et l'art du peintre de paysage consiste d'abord

à regarder ainsi toujours, sans compter les feuilles ni même les arbres, sans même penser autre chose, dans un clocher, dans le toit d'une maison, dans un tas de fagots, que des taches diversement colorées ; ensuite dans l'exécution, il doit se soumettre toujours à la vision immédiate, y revenir, conserver cette liaison des couleurs qui fait un seul être de toutes les choses, et donner enfin au spectateur, pendant un long moment, une rêverie percevante sans réveil. On comprend le prix de cette toile peinte qui transporte à la ville, dans le lieu même où tout est observation passionnée, souci et calcul, cette vision détendue, et ce sourire de la nature toujours prêt.

Mais la condition de cet art bienfaisant est double. Car l'esprit ne peut s'intéresser de calcul à cette vue des choses qui, devant lui maintenant, garde toujours son premier aspect, et repousse l'idée. Aussi l'esprit peut s'en détourner par mille chemins, et revenir à ses soins ordinaires, ce qui se fait sans qu'on y pense, et, par le désarroi d'une rêverie sans objet fixe, ramène l'ennui. Il faut donc que le tableau peint, sans présenter autre chose que la première et soudaine apparition d'un monde, saisisse pourtant et retienne, par cette émotion d'abord qui résulte d'un jeu agréable des couleurs, et aussi par le sentiment vif d'une nature puissante et amie, ce qui se fait par ces chemins qui vont on ne sait où, par ces ombrages où l'on aimerait s'étendre, par ces sources où l'on boirait, par cet air que l'on croit toucher et goûter, par cet espace qui éveille les forces et prépare le corps à l'action, mais sans rien proposer au désir, qui reste ainsi diffus dans le corps sans en troubler l'équilibre. A quoi ne réussissent pas du tout, comme on comprend bien, les spectacles rares, qui d'abord étonnent, et qui conduisent à nommer les choses et à évaluer les grandeurs. Il faut au contraire quelque ensemble familier, comme une vaste perspective de montagnes, ou

une grande vallée, ou bien une route dans la forêt, ou une futaie, ou encore une plage marine, mais sans ces rochers à l'aspect fantastique qui se détachent trop. C'est pourquoi aussi il n'est pas bon que le paysage soit trop reconnu ; il en résulte une activité de l'esprit qui s'exerce autour de l'œuvre, et, en l'interprétant, travaille à en faire une perception laborieuse accompagnée de discours, sans y réussir assez ; il faut enfin que le spectateur soit détourné de dire : « Quelle est cette espèce d'arbre ? » et de chercher sa maison et celle de son voisin. Ici encore on peut dire que la confrontation du modèle et de l'œuvre n'est bonne que pour l'artiste. Et les procédés, quelquefois assez choquants, comme les touches de couleur crue, ou le pointillé, les harmonies de couleur cherchées et forcées, tout ce qui est manière enfin, dans cet art difficile et encore tâtonnant, a toujours pour objet de détourner l'esprit de la chose et de le ramener à l'œuvre. Mais aussi, dès que l'esprit ne se rebute point, il se forme, et apprend à voir sans préjugés, car ceux qui ne savent point voir cherchent des spectacles rares et bientôt s'y ennuient ; au lieu que celui qui a appris à voir finit par saisir la beauté partout. Les vraies beautés de la nature doivent beaucoup aux peintres.

On a nommé impressionnisme cet art conquérant et hardi ; ce mot assez barbare exprime du moins fortement l'énergique négation de l'idée et le retour au sentiment immédiat, qui font l'âme de la peinture, et qui devaient ramener du portrait au peintre le bonheur d'exister pour soi. Toutefois cette mystique ne termine pas la peinture. De même que notre existence ne se suffit pas à elle-même, et repose sur l'univers à chaque moment, de même notre sentiment propre n'est conquis tout entier que par un retour aux choses telles qu'elles se montrent, et qui, par le bonheur d'être, sont alors toutes belles. Mais il faut parcourir un long chemin

pour arriver à accepter l'apparence et à s'y fier. Un enfant souvent veut mettre deux yeux à un profil d'homme ; c'est qu'il veut dessiner selon le vrai. Or cette recherche du vrai selon le concept est marquée d'esclavage, et de deux manières. Car, premièrement, c'est notre industrie besogneuse qui se dessine le vrai de la chose, contre le premier aspect et contre tous les aspects. Mais cette recherche est aussi marquée de peur. L'idée que l'apparence trompe est l'idée païenne, ou paysanne, car c'est le même mot. Tant que les mouvants aspects, les formes brouillées, les reflets, les ombres n'étaient pas incorporés au vrai, il fallait donc, puisqu'on ne pouvait s'empêcher de les voir, doubler cet univers et inventer les dieux agrestes. Or, à parler strictement et selon Descartes, il est vrai que le soleil est bien plus grand qu'il ne paraît, mais il est vrai aussi que je ne puis le voir que comme je le vois, et que cette apparence exprime fidèlement la distance avec la grandeur ; de même le bâton qui semble brisé fait connaître la surface de l'eau ; le reflet signifie le lac, et le mirage lui-même un mouvement de l'air chauffé par le sol. Finalement rien n'est trompeur, tout est vrai en cette apparence. Il y a encore séparation violente entre le monde et son idée si, brisant l'apparence, j'en disperse les morceaux selon les caprices de l'attention inquiète. Par un retour d'enfance, le concept, quoique rompu, est encore comme une obsession dans ces recherches paradoxales où la forme géométrique revient, marque de l'intelligence séparée. Ainsi les essais des peintres, et la suite même de toutes les œuvres, montrent le chemin à nos pensées. Et la peinture devait nous découvrir en tous les objets cette beauté du monde, dans le moment où les abstraites mécaniques et les abstraites pensées allaient en doubler le prix.

LIVRE NEUVIÈME

Du dessin

I

Du geste et de l'écriture

L'écriture naturelle, c'est le geste fixé. La main armée d'une baguette marque un point sur le sable ou trace une limite, par le geste même qui les montre. Et l'action, qui est le premier geste, laisse aussi des traces, sur la terre, sur l'herbe vierge, dans le fourré. Les traces de l'ami et de l'ennemi, celles des fauves et du gibier, furent la première écriture. Lire, ce fut compléter, en allant de la griffe au lion. La réflexion devant ces signes fixés, et la recherche de leur sens d'après leur suite et leur ensemble, fut sans doute le premier effort d'esprit ; car, dès que les signes ne font que paraître et disparaître l'imagination est sans discipline, au lieu que la perception du signe restant forme un centre d'attention, auquel les folles pensées sont constamment ramenées. De là vient que le plaisir de lire est sans mesure, même de lire ce qu'on le sait : et c'est le premier remède à l'ennui, à toutes les passions, et généralement à ces faibles et incohérents essais qui sont le travail d'un esprit sans objet. Notre A ressemble encore à l'alpha des Grecs qui n'était que l'image simplifiée d'une tête de bœuf. Ainsi les hommes ont passé insensiblement des premiers signes, si émouvants, aux suites de lettres imprimées, traces humaines encore, et qui ont quelque chose encore de notre forme, de notre action, et des objets. L'écriture,

si changeante de l'un à l'autre, malgré les invariables modèles, garde dans son tracé les gestes, l'attitude, et le genre d'agitation retenue qui est notre propre à chacun. C'est de là que les graphologues, comme des magiciens, remontent à la source, non sans bonheur parfois. Mais chacun reconnaît, aime ou hait des écritures ; chacun de nous est un hardi graphologue.

Que l'écriture ait consisté d'abord en une suite d'images simplifiées des choses, c'est ce que la langue chinoise, par exemple, fait voir encore ; car on y écrit non la parole mais les choses. Les changements de ces signes ont pour fin d'abréger l'écriture, de deux manières, en rabattant tout ce qui n'est pas nécessaire, et en recherchant le tracé continu. Ces transformations n'ont point de limite, car le lecteur apprend à lire ; et, bien mieux, il se trouve mille raisons publiques et privées de n'écrire que pour un groupe d'hommes. Cette condition de guerre domine toute l'histoire du langage, et explique assez que la ressemblance entre les signes et les objets soit maintenant presque impossible à retrouver. Il suffit déjà de peu de traits pour la ressemblance, comme on voit par les premiers dessins de l'enfant. Aussi faut-il penser que les premiers signes écrits furent promptement abstraits et hermétiques. Et l'on voit que, chez les peuplades les plus arriérées, les signes simples, comme rond, croix, triangle, ont un sens très étendu et sont magiques toujours, et intelligibles seulement pour les initiés. Au reste la hâte explique tout, et s'explique assez elle-même, non seulement par les circonstances, mais par un besoin de poser un objet à la réflexion, qui, sans cette précaution, se perd aussitôt dans les divagations les plus folles. Aussi est-ce toujours un acte sacré que d'écrire, bien plus décisif que la parole pour assurer ce miracle de la pensée bravant les choses. Archimède, dit-on, considérait une figure qu'il avait tracée sur le sable, quand il fut tué par le soldat. Par ces causes l'écriture fut tou-

jours une action vive, en forme de décret, bien différente d'un dessin étudié. Et il ne faut point croire que le dessin fut concret d'abord. Il est plus vraisemblable que l'ancienne écriture fut la commune origine de deux manières de décrire par les signes fixés, l'une qui ajoute un signe à la suite de l'autre, et d'où, par un long devenir est sortie l'écriture des sons, l'autre, qui modifia le signe même, ajoutant et effaçant, cherchant enfin une image de l'objet. A cette deuxième espèce de signes on fut conduit sans doute par les empreintes des pieds et des mains dans la glaise, et aussi par les ombres, qui donnent un contour net. Au reste les fentes de la terre séchée et du bois offraient des esquisses, qu'encore maintenant chacun se plaît à terminer, non point tant par le plaisir d'inventer que pour reconnaître mieux, et mieux fixer la pensée. Il faut revenir sans cesse à cette idée que les interprétations de ces formes naturelles, tant qu'elles sont instables, sont des apparitions qui inquiètent, surtout quand la peur leur donne importance ; ce sont des rêves d'un moment, dont nous tire un dessin plus achevé, qui ne représente plus qu'une seule chose. De toute façon, écrire c'est se réveiller. Je ne vois guère que le ciel des étoiles, dans cet univers, qui puisse écarter les visions, et c'est pourquoi toute prière allait là. Les autres choses changent trop par elles-mêmes et aussi par nos mouvements. C'est pourquoi le vrai penseur des temps anciens serait plutôt un homme qui regarde. Il faut déjà avoir lu beaucoup et écrit beaucoup pour pouvoir regarder. Quant à la méditation aux yeux fermés, sans objet d'aucune sorte, elle ne me trompe point ; les passions l'occupent. Et enfin il est naturel que les écrits d'un homme vaillent mieux que ses pensées, quoique, par première vue, on soit disposé à croire le contraire. Mais nous n'en sommes pas encore à l'art d'écrire, quoique la sculpture, la peinture et le dessin nous en approchent, comme on peut voir.

II

De la ligne

La ligne est l'invention propre au dessin. Car il n'y a point de lignes qui circonscrivent les formes ; aussi aucun artiste ne niera que le dessin soit une interprétation des formes, et une traduction des volumes et des surfaces par des lignes. Ce n'est pas que la nature ne nous présente quelquefois des lignes dans son apparence, comme on voit dans les fines branches des arbres, ou dans les cheveux et la barbe ; mais, chose remarquable, un bon dessin ne suit pas ici la nature. L'artiste ne représentera point les fines branches par des lignes, mais il dessinera un tronc par deux lignes, en se gardant bien de copier les lignes de l'écorce. De même les cheveux et la moustache seront mieux dessinés par une ligne qui en limite la forme que par les innombrables lignes que la nature nous offre. Ainsi le dessinateur traduit par des lignes ce qui n'offre point de lignes, et néglige souvent les lignes que la nature lui présente. Il suffit de cette remarque pour que l'on soit détourné de confondre la perfection de l'art photographique avec la perfection du dessin. La ligne du dessin n'est point l'imitation des lignes de l'objet mais plutôt la trace d'un geste qui saisit et exprime la forme. C'est pourquoi, dans le dessin, on reconnaît aussi bien l'artiste que le modèle. Par un tracé hardi, simplifié, continu, la forme est affirmée, et ce jugement plaît. Mais il y a bien autre chose à dire de la ligne ; c'est le signe humain et la plus forte expression du jugement peut-être.

La droite des géomètres est prompte comme l'éclair, et presque sans matière. De trois étoiles nous faisons

aussitôt un triangle, sans aucun secours des choses. Penser le triangle ainsi, avec des points seulement, c'est un moyen de mieux comprendre ce rapport immédiat entre deux points, et indivisible, qu'on appelle une ligne droite. Or la ligne du dessin est plus matérielle et plus lente, mais, dans les dessins les plus parfaits, elle prend quelque chose de la légèreté des lignes pensées ; et il ne faut point dire que, si légère qu'elle soit, elle suffit ; ce n'est pas assez dire, car moins elle a de corps et mieux elle exprime. Rien n'est plus beau qu'un vrai dessin, tout nu, sans ombres ni hachures, un peu effacé. On a remarqué souvent que la reproduction mécanique d'un vrai dessin, par gravure ou photographie, le rend plus expressif en l'allégeant de matière. Et jamais un trait appuyé ne dessine bien ; le noir opaque et lourd, la trace en creux sur le papier, toutes les marques de chair, bien loin de souligner la forme au contraire l'effacent. Pour saisir ce caractère des meilleurs dessins, il faut bien faire attention que les dessins ombrés et les gravures sont des copies ou des imitations de la peinture. Le propre du dessin, par quoi il s'oppose aussi bien à la peinture qu'à la sculpture, c'est de se passer de matière. C'est pourquoi il y a une beauté du dessin, indépendante du modèle, et même de toute forme d'objet ; un dessin est beau comme une écriture est belle. On y lit au clair la possession de soi, et cette profonde politesse qui mesure les gestes, mais vivifiée par l'esprit qui décide. Cette force sans passion, et qui parle à l'esprit seulement, est la parure de l'artiste ; ses œuvres, sculptées ou peintes, peuvent l'emporter de bien loin sur ses dessins, mais c'est dans ses dessins qu'il se reprend. Il faut penser ici à Léonard, et aux esquisses parfaites qu'il faisait tout courant.

Il n'est point vrai que tout visage puisse plaire en peinture, ni toute pose en sculpture. Le sens de ces puissantes œuvres sort tout de l'objet ; c'est pourquoi il y

faut quelque chose de reposé et de stable. Mais le dessin ne choisit pas ; tout lui est bon ; son choix est dans la ligne, non dans la chose. Un homme qui tourne la tête, le mouvement d'un bras ou d'une main, un pied posé sur le sol, un moment saisi et fixé, voilà les objets du dessin. On a dit assez de l'art japonais qu'il saisit un moment de la vie. Mais aussi les Japonais dessinent toujours ; et, même quand ils emploient la couleur, ils ne peignent point. Le dessin de nos maîtres est plus sévère, mieux défini ; il se sépare mieux des autres arts. On pourrait se risquer à dire qu'il en est de même de notre poésie, souvent moins plaisante au premier aspect que ces courts poèmes d'Extrême-Orient qui ressemblent à des dessins emblématiques. La prose aussi est un fruit rare, fruit de culture, et qui méprise les moyens exotiques. Le dessin est certainement propre à faire comprendre la beauté de la simple prose. Et ce n'est point une imperfection du dessin que de manquer de couleur ; au contraire sa perfection est dans une ligne refermée qui suffit. Rien ici ne parle aux sens à la façon des couleurs et des sons. La différence abstraite parle seule ; enfin c'est le jugement qui parle au jugement.

III

Du mouvement

Il arrive que la peinture et la sculpture représentent le mouvement par l'attitude, et même le mouvement vif, comme la course ou le coup de poing. Toutefois ces arts, par leur puissance même, recherchent toujours l'immobile, et enfin tous les trésors de la pensée et du sentiment que l'action dévore. Le domaine propre du

dessin, au contraire, c'est l'instantané, c'est-à-dire le mouvement et l'action. Et un enfant, par un dessin grossier, peut bien faire comprendre qu'un cheval galope, ou qu'un homme court ; l'artiste, en dessinant mieux, signifierait encore mieux les mêmes actions. Mais il se trouve que la forme gêne le mouvement et en somme qu'il est plus facile de signifier que d'imiter. Les procédés de la photographie, qui saisissent une position dans l'instant, ont bien fait comprendre en quoi l'artiste invente le mouvement ; car ces poses prises de l'objet même n'offrent jamais l'image de la vie ; et il est assez clair qu'un moment du mouvement n'est pas le mouvement. Le mouvement n'est perçu que par un jugement qui lie plusieurs images, dessinant de l'une à l'autre une trajectoire continue. Mais si vous pensez une position seulement, vous pensez l'immobile, comme le fameux Zénon d'Elée se plaisait à dire autrefois ; la flèche, à chaque instant, disait-il, est où elle est, donc elle ne se meut point. Aussi le dessin exprimera plutôt le mouvement par l'effort de l'archer, ou par la flèche piquée sur le but. Seulement le dessin tend ici à l'écriture ; il signifie la chose plutôt qu'il ne la présente.

Remarquons seulement que je ne perçois jamais un mouvement par des signes, sans tracer d'un mouvement de moi une ligne sans corps. C'est par le même mouvement de moi que je perçois une ligne qui m'est proposée. On peut comprendre d'après cela pourquoi le dessin est plus propre que les autres arts à représenter le mouvement. C'est toujours par un mouvement que je perçois le mouvement, réel ou figuré. Quand les choses ou les hommes se meuvent devant moi, leur mouvement m'entraîne. De deux manières ; d'abord le geste de la main veut tracer le chemin qu'ils suivent pour les yeux ; ce geste est souvent retenu, mais dès que les passions s'éveillent, le geste va ; en second lieu, tout notre corps se prépare à marcher aussi ; le joueur de boule suit sa

boule du geste et souvent de tout le corps emporté et retenu. Or la ligne du dessin nous invite aussi au geste et au mouvement, surtout quand elle est presque sans corps, car tout détail nous arrête ; ainsi nous sommes disposés par la ligne à percevoir le mouvement. L'artiste enfin, par sa décision, nous entraîne, et même, conduit sans doute en cela par le mouvement qu'il veut représenter, il nous dispose par la forme des lignes à une action vive ou lente. Il nous semble donc toujours qu'un beau dessin va se mouvoir. Au contraire, toute peinture, par les détails qu'elle porte, même si elle veut imiter le mouvement, s'arrête plutôt devant le regard parce que le regard interroge la couleur. On comprend ici la puissance d'un dessin vide. La forme y est présente par le mouvement, et le mouvement par la ligne. Toutes les règles du dessin, j'entends les règles du style, dérivent de là.

Le mouvement, dans l'image immobile, s'exprime naturellement par l'effort, qui est figuré lui-même par la forme des membres et des muscles. Il faut donc choisir, parmi les attitudes successives, celles qui correspondent à la tension et au départ. Par exemple, pour les coureurs, il ne faudrait point les dessiner dans le moment où ils se laissent aller à la pesanteur, mais au contraire quand ils prennent appui sur le sol et s'élancent. On comprendra d'après ces vues le hardi dessin du cheval au galop, si différent des vues instantanées obtenues par les procédés mécaniques. Et il est assez clair que, par un bon choix de l'attitude et du moment, le peintre peut représenter le mouvement et le sculpteur de même. Peut-être faut-il dire que la sculpture supporte mieux que la peinture cette usurpation du dessin, parce que les signes de la pensée peuvent s'accorder avec l'action ; pour les signes du sentiment il n'en est pas de même, et c'est un défaut assez commun, et bien choquant, que de donner un visage expressif à l'homme qui agit. C'est là

un mauvais mélange des genres. Et l'on peut dire que, dans les œuvres peintes, surtout peintes de près et par retouches, le mouvement vif est toujours choquant. Dans tous les cas, et aussi bien lorsque le mouvement lent s'accorde avec la couleur, remarquez que c'est la ligne qui donne le mouvement. Il est presque impossible que les figures à demi noyées dans l'ombre picturale soient autrement qu'immobiles. Au reste je propose ici des idées ; que chacun cherche des exemples ; car rien ne remplace l'œuvre.

IV

De la forme

Il y a de naïfs dessins d'enfants où l'on peut voir les deux yeux de face et le nez de profil. C'est là une sorte d'écriture ; et plus d'un dessin mieux étudié est gâté souvent par un besoin de tout dire, qui vient de ce que l'on veut représenter l'objet même tel qu'on le pense, et non point l'apparence telle qu'on la voit. Le dessin, art vif, et qui saisit l'instant, se limite, par sa nature même, non seulement à ce qu'il voit, mais même à ce qui, dans ce qu'il voit, exprime le mieux l'instant. En quoi il s'oppose à la peinture, qui, tout au contraire, cherche une nature, et non l'accident. C'est pourquoi le peintre dispose d'abord son modèle et met en lumière les signes de nature. Au lieu que le dessin saisit les signes du mouvement, et la forme par là. C'est pourquoi le dessin ne s'effraye pas de profils perdus, mais tout au contraire du peintre, cherche les muscles, l'attache du cou, et enfin déshabille le modèle. La ligne va donc au nu, par cette affinité naturelle qui la conduit à chercher

dans la forme les signes du mouvement ; et c'est peut-être par les préparations du dessin que le nu envahit la sculpture et la peinture. Mais, bien plus, comme la ligne fait plus pour le mouvement que le modelé des muscles, le dessin exprime mieux la forme par une ligne nue que par une vaine recherche des détails ; la ligne court et se referme, marquant assez par ses inflexions les traits secondaires qui la rompraient. Bref, il n'est point de beau dessin sans la ligne continue ; aussi les retouches n'y sont jamais par petits traits, mais plutôt par ligne reprenant la ligne, et continue elle aussi. Tous ceux qui ont tenté de dessiner d'après les maîtres ont remarqué la puissance de ces lignes presque superposées, tantôt réunies, tantôt séparées, toujours distinctes. De telles lignes ne sont point dans la nature. Toutefois le mouvement du modèle, en bonne lumière, les fait souvent apparaître comme un écheveau que l'on manie ; et cette observation révèle le secret du dessin, en même temps que la relation du dessin au mouvement. Aussi la ligne suffit. Ce n'est peut-être que dans l'art japonais que l'on peut voir comment une ligne juste, sans aucune autre touche de crayon, fait sortir la forme modelée. Par le contour, le blanc du papier vit.

Tel est donc le dessin à l'état de pureté. Tel on le trouve dans les études préliminaires du peintre et du sculpteur. Mais l'artiste qui se borne au dessin emprunte presque toujours quelque chose d'un des arts voisins. On peut distinguer ici le dessin sculptural et le dessin pictural. Le premier cherche le relief par l'ombre et le modelé, ce qui a pour effet d'alourdir et de fixer la chose en atténuant la ligne. Le vrai artiste sait bien sacrifier beaucoup ici, et se borner de préférence à ces ombres lavées et uniformes, qui marquent pourtant toujours le passage à un autre art ; on croit voir un bas-relief. Mais une étude servile des ombres gâte le meilleur dessin. On peut s'assurer qu'un dessin ombré imité du procédé

photographique ne donne jamais rien de beau ; c'est qu'ici l'ombre domine, tandis que la ligne manque tout à fait. Il faut signaler aussi les hachures, qui, par l'abus des lignes, et surtout entrecroisées, nuisent encore plus à la ligne. Ces procédés peuvent être de mode un moment ; mais on ne citerait guère un dessin, ombré par des hachures, et qui mérite après dix ans d'être regardé. Le dessin pictural fait un tout autre usage des ombres. L'ombre n'est plus alors de modelé ; elle vient des autres objets ; elle enveloppe certaines parties et certains personnages ; elle est un moyen de composer, non de dessiner. Mais le danger est ici de trop penser à la peinture et de chercher le sentiment plutôt que le mouvement. Par exemple le portrait dessiné est une erreur, s'il cherche autre chose qu'un mouvement du modèle. Il y a une ressemblance bien frappante qui est obtenue par la forme, par l'attitude, par l'attache, et le port de la tête, et dont le dessin doit se contenter. Toute tentative au-delà donne une expression forcée et sans profondeur, comme un sourire ou une grimace. Ou bien alors toute expression succombe sous les traits ; car les signes du mouvement, s'il ne s'ajoutent, se neutralisent. Cette remarque, que l'artiste trouvera souvent occasion d'appliquer, justifie des définitions un peu arides, car il faut cultiver chaque art selon ce qu'il est. Par exemple il vaudrait mieux dessiner un portrait d'après le peintre ; un bon dessin conservera alors quelque chose de la peinture, comme on voit par les bonnes gravures. Mais aussi on comprend, ce qui est d'expérience, que l'art du graveur ne conduit nullement à dessiner bien. Le graveur traduit le travail du peintre, mais ce même travail ne peut être fait d'après le modèle, si l'on ne dispose que du noir et du blanc. Par le pinceau et la couleur naît l'expression du sentiment, comme l'expression du mouvement par le crayon. Et en vérité le mouvement des deux artistes, si on l'observe, le dit assez. Par ce chemin

je retrouve un sens plus profond de cette pensée de Balzac que j'ai déjà citée : « Le peintre ne doit méditer que le pinceau à la main. »

V

Du dessin colorié

Le dessin n'appelle nullement la couleur ; sa perfection propre se développe sans rien emprunter à la peinture. Aussi voit-on qu'il n'importe guère que le papier soit blanc, jaune ou bleu, ni que la ligne soit d'encre ou de crayon, noire ou colorée. Ce n'est point que ce genre de contraste ne relève pas du goût et ne puisse plaire plus ou moins. Mais le choix des couleurs dépend du style, non de l'objet. La sanguine, par exemple, ne représente pas mieux le nu que ne ferait le trait noir ; et, de même, un papier bleuâtre convient aussi bien pour le nu qu'un papier couleur de chair. Il ne s'agit que de chercher un assemblage qui plaise à l'œil, et ce n'est qu'une condition secondaire, subordonnée de bien loin à l'aisance, à la netteté, à la force. Et ce retour à la couleur est une négation de la couleur. Aussi, dès que le trait domine la couleur, on retrouve toujours quelque chose de cette fantaisie qui choisit la couleur pour plaire, et non pour peindre. Et c'est par là qu'il faut comprendre le pastel, qui reste toujours dessin par la touche et par la matière. Et il est bien remarquable qu'un portrait au pastel, qui pourrait passer, à la première réflexion, pour une espèce de portrait peint, dans le fait n'y ressemble point du tout. La matière d'abord ne se prête point aux préparations et aux recherches du peintre. Et, d'un autre côté, la ligne, qui revient partout, exclut

la vérité des couleurs. D'où il résulte que la couleur devient parure et fard toujours, et que l'expression est toujours d'un instant, et parure aussi. C'est pourquoi le sourire du pastel n'est pas cette promesse du cœur, mais plutôt une assurance de plaire qui va à l'effronterie. Aussi tous les portraits au pastel se ressemblent, comme se ressemblent toutes les singeries de société. La singerie s'y voit trop. Il est impossible de regarder des portraits au pastel, surtout réunis en grand nombre, sans être conduit à cette remarque, que les principes et une solide classification permettent de mettre en forme.

L'aquarelle est aussi un genre bâtard. Si la couleur y triomphe de la ligne, ce n'est plus ni peinture ni dessin. Mais il faut bien comprendre en quel sens ; car il se peut qu'un bon copiste arrive à reproduire passablement par ce moyen un tableau peint à l'huile ; mais il est tout à fait impossible que l'aquarelliste, quand il travaille d'après la nature, cherche et trouve même genre d'expression que cherche et trouve le vrai peintre. Car la méthode de l'artiste, c'est son œuvre même ; et ici, par la fluidité de la couleur, par le blanc du papier qui parle toujours le langage du dessin, même à travers la couleur, les essais soutiennent mal l'inspiration et effacent le modèle. D'où vient que la faible puissance des visages, par rapport aux accessoires, est ce qui frappe dans les scènes animées ; aussi ce genre ne peut-il rien montrer de grand. Les paysages ont plus de force expressive ; mais à ce sujet il faut remarquer d'abord que les meilleurs sont soutenus par la ligne ; aussi que la couleur y est hardiment simplifiée, ce qui les ramène au rang d'esquisses ; et enfin que l'émotion ainsi éveillée tient plus à l'action qu'à la contemplation. C'est pourquoi ce genre convient pour fixer des souvenirs ; sa puissance est de littérature plutôt. Le goût tend ici à assurer la ligne et à sacrifier la couleur, dont les Japonais ont laissé de frappants exemples. Et l'estampe est ainsi bien fran-

chement un dessin orné de couleurs. D'où ce caractère que, dans les scènes animées, l'estampe ne cherche jamais l'expression du sentiment total, mais seulement l'instant fugitif, et comme le reflet des choses, des actions, des saisons sur un visage, enfin le mouvement toujours et les émotions qui en sont les effets ; c'est pourquoi tous ces visages japonais, à l'expression près, se ressemblent beaucoup. Le paysage y a plus de puissance, parce que rien n'y est intérieur ; mais aussi il n'éveille pas la rêverie contemplative ; plutôt l'active, qui imagine des voyages ; ces belles lignes nous emmènent. Réellement, de toute façon, c'est l'ennui de cette race active qui ressort de ces fortes et tristes images.

On ose à peine parler de la fresque, qui serait un dessin colorié aussi. Soutenu certainement par les lignes, mais fixé pourtant et comme immobilisé par la couleur qui y est matière architecturale. Par la couleur, le dessin est fixé au monument et y prend de la majesté peut-être. Disons qu'il y a de l'épique dans ces grandes images, mais que le mouvement y est modéré et retenu par la matière, et par la couleur qui y est incorporée. Par cette union de l'action et du sentiment, la pensée revient, mais plus organisatrice que législatrice, et aussi plus occupée de vérité que de bonheur ; c'est la religion en doctrine, et l'amour intellectuel, surtout attentif aux œuvres. Ce que fait bien comprendre aussi le vitrail, mieux lié encore au monument, plus lourd de matière, moins juste aussi de couleur, mais plus riche d'éclat. On pourrait dire qu'en ces estampes, où la couleur saisit d'abord, c'est l'émotion d'un moment qui prend force d'éternité. La religion naïve est donc fixée dans ces lignes de plomb, par ces couleurs cosmiques.

VI

Du souvenir et de l'invention

Beaucoup d'artistes sont capables de peindre et surtout de dessiner par mémoire, comme s'ils avaient le pouvoir d'évoquer leur modèle et de le tenir en place devant eux. Et il n'est pas besoin d'avoir une profonde expérience du dessin pour avoir remarqué que l'on saisit quelquefois mieux la ressemblance quand on travaille de souvenir. Mais je ne croirai pas plus celui qui dit voir à volonté son modèle absent comme s'il était présent, que je ne crois l'enfant qui s'enfuit en disant qu'il a vu le diable et ses cornes. C'est comme si l'on disait que l'on entend une musique imaginaire sans la chanter. Je n'entreprendrai pas de discuter là-dessus contre ces philosophes qui écrivent sur les souvenirs comme si c'étaient des images intérieures qui parfois, soit par les passions, soit par l'attention, prennent force d'objet. Je propose seulement, dans tout cet ouvrage et encore ici, une autre manière de rendre compte des œuvres et du prix des œuvres.

Chacun sait que pour retrouver un air de musique ou des vers, lorsque l'on en tient le commencement, il n'y a pas de meilleur moyen que de se fier au mécanisme, en portant seulement l'attention sur les règles du rythme, qui nous sont d'avance connues ; ces essais ne vont point sans des erreurs souvent risibles, que nous découvrons en écoutant notre propre voix, c'est-à-dire quand elles sont objet ; par exemple un hémistiche en remplace un autre, ou bien une chanson conduit à une autre. Et dans le fond il faut appeler belle une chanson qui ne peut être

continuée autrement, dès qu'on la chante comme il faut ; et il en est sans doute de même d'un beau poème, quoique le lien d'un mot à l'autre soit plus caché encore que le lien d'un son à l'autre. Toujours est-il que la puissance du souvenir vient ici de l'art de chanter ou de réciter. Or il semble que le dessin soit pour la vue ce qu'est le chant pour l'oreille ; le dessin, et d'abord le geste, si naturellement fixé par la ligne, dès que l'on tient un crayon. D'après cela le dessin ne serait point une copie du souvenir, mais le souvenir même. Et la méthode pour dessiner de souvenir consisterait à se disposer soi-même aux attitudes et aux actions qu'appellerait le modèle s'il était présent, et, après cela, à se laisser aller à des essais, comme ceux qui écrivent sans savoir ce qu'ils écrivent. Et remarquons ici en passant que le merveilleux vient de ce que nous ne regardons pas d'assez près l'ordinaire de la nature ; car on admire cette écriture sans projet, et on la dit inspirée dès qu'elle a un sens ; mais, dans le fait, c'est toujours ainsi que nous écrivons ; je viens de former un mot sans penser du tout à la forme des lettres ni aux mouvements que j'ai dû faire pour les tracer. De même celui qui dessine en tâtonnant ne peut rendre compte d'un trait heureux ; il le reconnaît bon, et il le prend pour modèle, et le reprend sans appuyer, cherchant la ligne qui le continue ; c'est ainsi que se fait peu à peu le souvenir par l'œuvre, ou bien l'invention par l'œuvre. Et comme le musicien trouve mieux qu'un autre ce qui suit le mieux, ainsi celui qui sait dessiner, avec cette différence que, dans le dessin, toute l'œuvre reste présente, et détermine de mieux en mieux les mouvements qui l'achèveront. A cela près, je crois que l'on dessine comme on chante.

Que le dessin soit inventé toujours, même quand le modèle est présent, c'est ce qui a été assez expliqué. Mais on peut appeler spécialement invention le dessin imaginé, qui ne ressemble à aucun modèle. Comme les

bruits fournissent souvent une mélodie au musicien, mais perdue dans d'autres choses, ainsi les nuages et les lignes de hasard offrent au dessinateur des profils, des regards, des mouvements, mais imparfaits. Dans la nuit aussi, des taches d'ombre et de lumière sont perçues dans le champ visuel noir, par suite de l'ébranlement continué des parties sensibles de l'œil, plus ou moins fatiguées, et ces images sont en continuel changement ; mais aussi l'on y trouve toutes les formes et tous les mouvements. Les taches d'encre ou les lignes brouillées suggèrent des modèles plus solides, partant desquels un artiste développe souvent d'étonnantes fantaisies, l'esquisse étant le modèle de l'œuvre. Mais les scènes fantastiques, dont nos rêves aussi sont faits, sont bien trompeuses hors du travail de la main ; et de même les expressions inventées ne se soutiennent guère sans l'observation de l'objet et sans l'ardeur de l'égaler qui, après un long travail, dispose le corps selon l'inspiration véritable. Ainsi l'invention sort de l'imagination même. Et celui qui la poursuit des yeux seulement se perd dans les vains projets et dans les conversations.

VII

De l'anecdote

L'art du conteur est de faire vivre des personnages, de façon que celui qui lit croie les voir un court moment. Peut-être l'art du conteur est-il principalement de lier toutes ces apparitions de manière à en faire une espèce d'objet. Toujours est-il que chacune prise à part manque de corps. De là vient l'idée séduisante de représenter par l'art du dessin les scènes les plus importantes et

de fixer les personnages. Mais, d'un autre côté, ces illustrations, comme on les appelle, manquent de mouvement ; j'entends que, comme elles restent, on les considère trop. Or, quand ce seraient des personnages vivants, je ne veux pas dire seulement des acteurs, mais des commerçants, des soldats, des ministres, ils n'instruiraient pas autant que le romancier lui-même. Encore peut-on concevoir une galerie de puissantes peintures où la *Comédie Humaine* trouverait ses personnages avec leurs raisons de vivre rassemblées ; mais je ne crois pas que l'art du romancier ait pour objet de nous faire imaginer des portraits de ce genre. Je crois plutôt que cet art nous satisfait autrement et par d'autre moyens. Ce qu'il faut dire ici c'est que, si la peinture peut égaler le roman, et ainsi l'illustrer comme il faut, le dessin ne le peut point. Passe encore pour les romans où tout intérêt est dans l'action même ; car le dessin est propre a représenter un combat ou une chevauchée. Mais dès qu'il s'agit de représenter des scènes où les sentiments et les passions sont le principal, le dessin en reste à l'anecdote. J'entends par anecdote un récit qui est au roman véritable ce que le lieu commun est à l'idée, et qui subordonne les personnages aux circonstances. On pourrait dire qu'il y a la même différence entre l'anecdote et le roman qu'entre le dessin et la peinture.

La faiblesse du dessin, dès qu'il veut être expressif, est qu'il n'exprime que par le mouvement. Par exemple un homme étend le bras, un autre rit, un autre montre les plis de la colère et de la haine. Ces dessins parlants ont un sens bien clair. Mais, comme on l'a déjà remarqué, ces traits de situation cachent les natures. Grandet en colère, j'entends dessiné, n'est qu'un homme en colère. Et les mauvais romans ne décrivent que ces grimaces sans pensée. Le mieux que puisse espérer le dessin est d'illustrer un bon roman juste aussi bien qu'un

mauvais, représentant ici la colère et la menace, plus loin le pardon. C'est pourquoi le défaut le plus frappant des meilleures images est qu'elles vivent moins que le roman même. Aussi ne surprendrez-vous point un lecteur familier de Balzac contemplant de telles images ; autant que j'ai observé, il n'en désire point ; l'art du romancier efface tout autre art ; et c'est le propre de tout art, en ses chefs-d'œuvre, d'effacer les autres. Il n'est pas vrai qu'une belle musique orne une belle peinture ; il n'est pas vrai que l'action théâtrale achève une belle musique ; il n'est pas vrai qu'une statue de couleur, ni que des dessins donnent plus de vérité ou d'être à un roman de valeur. Sans doute faudrait-il considérer des raisons de ce genre pour décider à quelles conditions un beau roman pourra être transporté sur la scène. Et encore faut-il dire que le théâtre a ici bien d'autres ressources que le dessin, par exemple l'éloquence, et surtout cette succession sans retour des actions et attitudes. Le dessin, qui n'est que du théâatre d'un instant et muet, ne fournit aucun aliment à ce genre de méditation où l'on est jeté par la lecture du *Lys* ou de *Béatrix*.

Cette profondeur rassemblée est plus sensible encore dans le portrait. Et c'est une occasion de redire que le dessin ne peut s'élever au portrait. Car il s'agit ici de portraits qui doivent se substituer au modèle, et parler d'eux-mêmes et non pas seulement par la ressemblance. Or un bon dessin peut plaire par la ressemblance ; mais il ne vit un peu que pour ceux qui ont connu le modèle ; et il meurt avec lui. Or, pour les personnages du roman, nul ne s'inquiète de savoir s'ils ressemblent à quelque modèle, ou bien l'on tombe dans l'anecdote. Car, ainsi qu'on l'expliquera amplement, un être vivant, et que l'on observe, ne peut point porter le personnage ; trop de petites choses en détournent, dont le romancier justement nous délivre ; mais ces petites choses, qui

ne signifient rien, sont justement ce qui occupe l'observateur. C'est donc l'œuvre qui porte le personnage, et c'est par la plume que Madame de Mortsauf a commencé de vivre, comme d'autres par le pinceau. Assurément par ces remarques on ne voit pas assez ce que c'est que le roman ; mais il me semble qu'on voit assez ce que c'est que l'anecdote, et quel genre de récit peut être relevé par le dessin.

VIII

De la caricature

Il y a des ridicules qui viennent de timidité, dans la marche, dans l'attitude, dans le costume, dans la coupe de la chevelure, de la barbe, de la moustache. Et il y a une imitation facile de ces choses, qui donne aussitôt la ressemblance. Faisons attention aussi que ces apparences offrent souvent une expression assez frappante, et qui trompe ; non pas toujours sur l'humeur, car chacun joue son personnage, mais sur le fond de nature, qui s'exprime d'autre façon. La laideur, comme la rougeur, se montre en voulant se cacher. Ainsi on reconnaît mal parce que l'on connaît mal. L'artiste efface d'abord ces apparences, et déjà par l'exactitude du dessin, car un grand nez n'est jamais si grand, ni un petit front si petit ; bref, il est peu de visages qui ne gagnent à être fidèlement dessinés, sans recherche d'expression ni de ressemblance. Un beau portrait agit d'abord contre ces petites passions qui gâtent la vie familière. Et je crois que principalement les enfants, qui grossissent naturellement ce qui est humeur, voient presque toujours mal leurs parents et leurs maîtres.

Or cette mauvaise ressemblance est justement ce que le dessin saisit dès qu'il vise à l'expression car il n'exprime que par le mouvement et le trait. Aussi cette facilité à saisir, dans une nature d'homme, tout ce qui est rapport extérieur trompe souvent l'apprenti et aussitôt le punit, par cette conséquence que plus la ressemblance ainsi obtenue étonne, moins elle donne à penser. Un genre de dépit se laisse voir dans ce dessin intempérant, si profondément lié, de toute façon, à l'envie. Au reste, par les mêmes causes, l'anecdote dessinée ou peinte est toujours un peu caricature. La caricature serait donc la vengeance d'un mauvais peintre.

La vulgarité est dans ces expressions sans mesure et en quelque sorte mécaniques, comme cet air de dégoût ou de mépris, ou bien d'attention ou de contentement, qui déforment à la fin le visage, et que l'on porte comme des lunettes ou une longue barbe. Et ces ridicules sont les moyens préférés de la mauvaise comédie. Mais le vide de la caricature apparaît mieux, par le caractère abstrait du dessin. On ne peut s'empêcher de penser ici à cet art d'imiter, si commun, mais vide aussi de contenu. Il n'est pas d'acteur, d'orateur ou de chef qui ne soit imité assez bien ; ce genre de moquerie ne conduit à rien et n'éclaire rien. La grande comédie, comme on l'a expliqué, vise bien plus haut ; c'était bien l'esprit de Socrate qu'Aristophane mettait sur la scène.

Il ne faut donc point se hâter de rapprocher le dessin satirique de l'art comique. La vraie comédie n'use point des difformités pour faire rire. Pierrot n'est point difforme, et Polichinelle l'est assez pour que l'artifice soit visible. Les comiques du cirque, toujours fidèles aux bonnes traditions de l'ancienne comédie, sont lestes et bien bâtis, et finissent toujours par le montrer. Je crois même que leur accoutrement et les taches de couleur qui les rendent méconnaissables ont pour fin

de cacher le visage humain, plutôt que de le déformer. De même nous voyons que, dans la haute comédie, il y a toujours quelque chose de leste et de sain, oui même dans Sganarelle et Harpagon. On ne supporterait pas de les voir réellement impotents. Les acteurs savent bien qu'il ne leur est pas permis de vieillir, même s'ils représentent des vieillards. Arnolphe est ridicule par l'âge seulement, non par la laideur ou la maladie. Si Alceste était moins beau que les marquis, les tromperies de Célimène n'appartiendraient plus à l'art comique. Ce qui est visé enfin par ce qu'il faudrait appeler le comique généreux, c'est bien un mauvais usage du libre arbitre, ce qui suppose d'abord un corps sain et équilibré. C'est l'erreur enfin qui nous fait rire, et non point les disgrâces physiques. Et, puisque la caricature les grossit encore et les fixe, il n'y aurait donc jamais de vrai comique dans ce genre de dessin, mais toujours la moquerie triste, et au fond la méchanceté et l'amertume, comme Balzac l'a bien montré dans son Bixiou. Mais c'est trop parler, peut-être, d'un art de mépriser tout, dont justement les belles œuvres nous guérissent. Toutefois, autant que ces remarques font apercevoir de nouveau les limites du dessin, les vraies fins de la peinture, et même l'esprit de ce bel art comique, toujours soucieux de ne point déshonorer la forme humaine, il n'était pas inutile de les proposer.

IX

Deux langages

Les formes édifiées, sculptées, peintes ou dessinées signifient toujours quelque chose. Elles sont les caractères

d'une écriture universelle ; et chacun les lit sans savoir lire. Belles ou laides, elles racontent. Un grand tombeau signale un mort illustre ; et souvent, par les attributs ou par les scènes sculptées, il fait connaître les travaux, le genre de mort et le genre de gloire. L'arc de triomphe décrit aussi les armes, les victoires, les puissances. Cette porte ouverte des deux côtés sur le monde invite aux aventures et aux conquêtes sans fin ; mais le vide qui est au centre de l'œuvre représente énergiquement aussi ce qui reste de la force, un passage. La pyramide met en forme la chute d'une grande chose, et la prépondérance de la loi inférieure ; mais, par la pointe et les arêtes, elle nous garde d'oublier ce qu'elle efface ; c'est le tombeau de l'esprit. Les tableaux peints nous instruisent du costume, des mœurs, du cérémonial. Certes il reste toujours à deviner ; mais il y a ample suffisance en cette apparence fixée ; tout est dit en cette mince surface, de même que des milliers de théorèmes sont en ce cercle nu. Le dessin le plus simple offre un sens que jamais aucun discours n'épuisera. De même un plan fait connaître un édifice ou une ville, plus exactement mais abstraitement. Nous y pouvons faire plus de mille voyages. Toute forme, enfin, porte aisément un infini de pensées sans paroles. C'est pourquoi la convention s'y met aussi. La chouette signifie Pallas et le paon signifie Junon ; les colombes et les amours, Vénus ; le cop, l'aigle, le lion sont l'emblème de telles nations et de tels empires. Les armes parlantes du blason sont des modèles du style bref et fort. Belles ou non, ces formes sont également claires, et il arrive souvent que l'importance du fait ou la beauté morale de l'anecdote donnent du prix à l'œuvre, dont use l'artiste et abuse le barbouilleur. Et il n'est pas mauvais que ce genre d'intérêt préserve une belle œuvre, et retienne d'abord l'attention. Toutefois le sens des formes prises comme langage n'est pas de notre sujet.

Et même, ainsi qu'il a été dit déjà, une belle œuvre met fin à ces rêveries aérienne, et parle d'autre façon. De même un beau roman n'est pas plus beau lorsque l'on connaît l'événement et les personnages que l'écrivain a pris pour modèles. Seulement il y a plus de ressemblance peut-être entre un mauvais dessin et un bon qu'entre un bon et un mauvais roman, car le langage des formes est plus près de l'art que le langage des mots. Il n'est pas inutile d'expliquer pourquoi, avant d'aborder l'étude de l'art le plus caché peut-être, et le dernier venu dans l'histoire humaine.

Le langage des formes n'analyse point. Par le dessin ou par la peinture, la chose est représentée toute. Les yeux retrouvent leur objet, simplifié certainement toujours, mais immobile en revanche. Ainsi les pensées du lecteur, si l'on peut ainsi l'appeler, naissent d'un sentiment immédiat ; l'esprit ne s'égare point ; cet objet réel présent le reprend toujours comme font les figures du géomètre ; enfin l'imagination est disciplinée. C'est pourquoi Leibniz avait cette idée d'une écriture universelle qui serait formée de dessins, et qui serait un remède à la fureur de parler. Pour mieux comprendre le prix de ces œuvres muettes, qui nous ramènent toujours et ne se laissent point déformer, considérons des récits libres, non modérés par le rythme ni par la nécessité d'être entendu de beaucoup d'hommes, ni enfin par la politesse. Le malheur est qu'ici le mécanisme fournit toujours des mots, et, pis encore, s'excite lui-même, produisant par tout le corps l'étrange passion des disputeurs, presque toujours sans objet. Il faut avoir entendu des exaltés, des délirants, des fous pour saisir toute l'importance de cette folie bavarde, et, par l'effet d'une réaction bien naturelle, la puissance des discours tout faits, ou lieux communs. La caractéristique de l'ancien cri, si varié et modulé qu'on le suppose, est qu'il décrit fort mal l'objet, et qu'en revanche il propage, comme

des maladies d'un moment, ces mouvements intimes du corps humain, qui rompent d'abord nos pensées, et aussitôt les renouent arbitrairement par les liens de surprise, d'amour ou de peur. Ce genre de persuasion, ou plutôt de contagion, est encore enfermé dans nos paroles comme un maléfice. L'éloquence est incantation et magie toujours ; la poésie de même, et la rime nous persuade encore. Du moins la poésie et l'éloquence ont leurs règles propres, dont l'effet va directement contre le désordre des émotions. Par ces règles elles sont objets, et donnent appui à nos pensées. Mais il fallait à la simple prose d'autres règles, qui sont de raison, dès que la suite de nos cris devint, par la seule écriture, un objet durable dans le monde.

Il n'y a point, dans l'histoire de l'esprit humain, de révolution plus importante que la suprématie donnée au langage parlé par l'invention de l'écriture phonétique. Dans l'ancien langage, fait de gestes et de cris, le geste l'emportait par la description de la chose, et surtout par ce pouvoir de s'imprimer, et ainsi de devenir chose, d'où résultèrent ces écritures naturelles, qui sont monuments, dessins, emblèmes. Le cri, comme signal, se développa par d'autres causes, dont les principales sont qu'il sert encore pendant la nuit et qu'il réveille. L'invention étonnante de l'alphabet consista en ceci, que l'on écrivit les sons au moyen des dessins les plus distincts et les plus simples de l'ancienne écriture. Par ce moyen n'importe quelle improvisation pouvait devenir objet, l'esprit se prenait à cet objet sans règle, y cherchait un sens, s'y accoutumait enfin s'il ne pouvait mieux. On a assez dit que la plupart des erreurs doctrinales viennent du langage ; mais on n'a pas assez remarqué que c'est le langage écrit surtout qui, en fixant l'erreur, crée un monde d'objets fantastiques, sur lesquels s'exercent les commentateurs. D'où l'on voudrait transporter en tout écrit les règles de la poésie et de

l'éloquence, destinées à modérer la folie bavarde et écrivante. Mais rien ne peut empêcher que l'écrit, par sa seule existence, devienne une sorte de fait nouveau, objet à son tour d'une étrange expérience, qui a ses règles. Le document, ou rumeur fixée, fait un monde fantastique, mais cohérent pourtant par l'encre et le papier. Un esprit mal cultivé s'égare déjà en écoutant ses propres discours ; l'oubli est un prompt remède ; mais comment décrire les pensées d'un homme naïf qui relit ses improvisations ? Il est clair que l'invention de l'imprimerie a donné encore plus de poids aux choses écrites. D'où l'on voit qu'apprendre à lire est un mauvais travail s'il n'est pas continué par l'étude des meilleurs modèles, qui met en défiance à l'égard de tous et de soi-même. On voit naître ici l'art de la prose ; on devine déjà ce mouvement retenu qui lui est propre, et cette sobriété toujours imitée des anciennes inscriptions. Mais, avant d'entrer dans cette étude, qui doit terminer le système des Beaux-Arts, il fallait donner un regard encore à cet honnête langage du geste et aux arts qui en sont sortis. Monuments, statues, tableaux, dessins, sagesse sans paroles.

LIVRE DIXIÈME

De la prose

I

Des moyens propres à la prose

Il résulte assez clairement, de tout ce qui a été expliqué aux livres précédents, que chacun des arts, et surtout ceux dont l'objet n'est pas le corps même de l'artiste, bien loin de chercher quelque secours dans les arts voisins, s'en sépare au contraire, et trouve sa puissance dans des moyens et des fins qui lui sont propres. C'est ainsi que la sculpture ne cherche pas le secours de la couleur, mais va à la pensée, par la forme immobile seulement, et la peinture au sentiment par la couleur, et le dessin au mouvement par la ligne. D'après cela la prose, qui est l'art d'exprimer par l'écriture artificielle, doit chercher sa puissance en elle-même, et enfin rester prose, comme la sculpture reste sculpture, et la peinture, peinture. Il faut donc examiner la nature de ce langage écrit, maintenant en usage partout, où les caractères ne désignent que des sons, sans qu'on puisse apercevoir la moindre ressemblance entre la forme du signe et le son lui-même. Le plus frappant caractère de ce langage est qu'il exprime les objets par des formes qui ne ressemblent nullement aux objets. Le mieux est de prendre ces moyens hautement abstraits pour ce qu'ils sont, car il semble que tout art va d'autant mieux à sa fin qu'il reste mieux lui-même ; chacun jugera ensuite si ce qui sera dit d'après cela s'accorde avec ce que l'on remarque dans les meilleurs modèles.

D'après la nature de l'écriture phonétique les signes se réduisent à un petit nombre de lettres, qui, par leur groupement et leur ordre, forment la multitude des mots. Ainsi un élément isolé n'exprime rien. Il faut remarquer aussi qu'un élément ne change point l'autre et que les composants restent invariables comme les atomes des physiciens. C'est ce que le procédé mécanique de la typographie rend encore plus sensible. Car le manuscrit, par ses liaisons et abréviations, conserve encore dans ses lignes quelque chose du geste et de la danse ; mais, c'est ce qui vérifie déjà nos principes, il s'en faut de beaucoup qu'une page de belle prose soit plus belle dans le manuscrit original. Le propre de la prose est d'abord d'apparaître en sa pureté et abstraction sur la feuille imprimée, sans garder trace des mouvements de l'écrivain. D'où l'on peut tirer dès maintenant une importante règle de cet art, qui est que l'impression en doit être uniforme, de façon que les choses qui sont dites ne modifient jamais les lettres. On rirait d'un écrivain qui voudrait tantôt de petites lettres et serrées, tantôt de grandes et espacées, ou bien des lignes montantes et descendantes, des encres de diverses couleurs et ainsi du reste. Aussi n'est-il point bon non plus que les ornements typographiques s'écartent de la tradition et se rapportent trop précisément au sujet.

On voit par ces remarques que ces règles de typographie s'étendent bien au-delà de l'art du typographe et pénètrent jusque dans la structure des phrases. Car ce qui a été dit des lettres est vrai aussi des mots. L'art d'écrire, ramené à son principe, consiste à peindre par des groupements d'éléments invariables, non par ces éléments mêmes ; et cet art, autant qu'il se cherche, doit rabaisser les mots au rang des lettres. Mais, comme il y a bien plus de variétés dans les mots que dans les lettres, le son et même l'orthographe pouvant donner puissance à l'un plus qu'à l'autre, il est difficile de ra-

mener les mots à leur rôle d'éléments. Il le faut pourtant d'après l'idée même de la prose. Il y a des mots, et en assez grand nombre si l'on y fait attention, qui par le son ressemblent à la chose, comme ronflement, murmure, frisson. En quoi il faut distinguer les mots d'usage, où cette ressemblance n'est plus guère remarquée, les mots rares qui attirent alors l'attention, et surtout les mots inventés à cette fin. S'il n'est pas de la nature de la prose d'être lue tout haut, mais plutôt d'être lue par les yeux comme on dira, les effets de ce genre, résultant de la sonorité des mots, y seraient donc déplacés et même en pure perte, et il faudrait les laisser à la poésie et à l'éloquence. Mais il y a mieux à dire là-dessus, dont la poésie et l'éloquence pourront aussi faire leur profit, c'est que, par ces moyens étrangers, le vrai mouvement du langage se trouve rompu, et l'attention se trouve détournée de l'assemblage, ce qui va contre la structure du langage, car c'est toujours par une suite de mots convenablement liés que l'on représente les objets, et l'art d'écrire tire plutôt sa puissance de l'assemblage que des mots eux-mêmes. Les imitations par le son des mots seraient donc toujours des fautes contre le goût.

Un mot peut avoir puissance aussi par la superstition, comme on voit bien par les noms de lieux, qui sonnent autrement pour l'un que pour l'autre d'après les souvenirs forts qui y sont liés. Ainsi, pour un provincial, le nom de la ville où il a appris la politesse ; ainsi les noms exotiques pour ceux qui ont voyagé ; ainsi les noms devenus célèbres par l'histoire et par les œuvres. On dit bien qu'il y a une magie des mots, et des préférences de sentiment ou des aversions en chacun. Sans vouloir écarter tout à fait ce moyen-là, il est permis de penser que ce que l'on appelle le style plat est sans doute orné, mais à l'insu du lecteur, de ces mots à puissance magique que l'auteur naïf répète pour son propre agrément. Encore passe s'il lisait tout haut ses œuvres ; mais l'im-

primé nettoie les mots de ces parures d'occasion. Et il est bon de dire, il sera bon aussi de répéter, que c'est pour l'imprimeur qu'il faut écrire. Et l'on aperçoit ici pourquoi un bon écrivain ne compte jamais sur un mot ; ce qui lui est propre, c'est de produire un grand effet avec des mots communs, par l'assemblage.

La vraie puissance des mots résulte donc de leur place, et de leur union avec d'autres. Mais l'artifice se glisse encore là. Il est clair que si, contre l'usage de parler et d'écrire, on met un mot hors de la place où le lecteur l'attend, c'est encore une manière de souligner. Ce sont toujours de petits moyens. La prose, considérée dans sa pureté, tend toujours à détourner l'attention des éléments, et à la reporter sur l'ensemble. Les mots ordinaires et les constructions communes sont ici la matière de l'artiste ; et la fin est toujours de former, par la succession des mots liés, ce qu'on appelle des pensées, j'entends des rapports abstraits et explicatifs comme de cause à effet, de moyen à fin, de substance à accident, rapports que la logique présente en système d'après la grammaire universelle. Or ce mouvement de pensée, qui subordonne la partie au tout et recompose les êtres, élément par élément, selon les rapports vrais, est souvent remplacé, dans la poésie et dans l'éloquence, par le mouvement et par le rythme qui font que les mots se trouvent rapprochés selon cette loi extérieure, et ainsi s'éclairent par voisinage. Disons que le lien de pensée est le seul soutien de la prose, et que c'est toujours par là que la prose arrive à sa fin, que ce soit seulement de reconstruire, ou que ce soit d'émouvoir et de plaire en évoquant et maintenant de fortes images. Le moyen propre de la prose est donc ce que l'on appelle assez bien l'analyse. La prose des savants est modèle par là, mais abstraite souvent et nue. La prose des grands écrivains, par la même voie, met l'imagination en jeu et parvient à la régler, rivalisant alors avec les autres arts, et peut-

être parvenant à les dépasser tous, mais sans jamais les imiter, ce que l'on remarquera en Montaigne, en Pascal, en Montesquieu, et aussi dans Rousseau, quoique la prose de ce dernier auteur participe souvent un peu trop de l'éloquence pour donner un bon modèle à l'apprenti.

II

De la poésie et de la prose

La prose n'est pas la poésie. Je n'entends pas par là qu'elle soit quelque chose de moins, avec moins de rythme, moins d'images, et moins de force, mais bien qu'elle n'a rien de la poésie, et qu'elle s'affirme en niant et repoussant tout ce qui est propre à la poésie. La poésie est soumise à la loi du temps, comme on l'a vu ; aussi doit-elle être entendue plutôt que lue. Le nombre y détermine d'avance des formes vides où les mots viennent se placer ; l'accord, le désaccord et finalement l'accord entre les mots et le rythme assurent le nombre et y ramènent l'attention ; un mouvement sans retour emporte l'auditeur avec le poète. La vraie prose, tout au contraire, doit être lue par les yeux ; et non seulement elle est affranchie du nombre, mais elle repousse le nombre. En cela elle s'oppose en même temps à la poésie et à l'éloquence. Ces principes sont cachés. Dans beaucoup d'écrivains le mouvement oratoire revient trop souvent, car la prose est jeune encore, et non assez purifiée. Toutefois observons que, dans les œuvres où le mouvement oratoire n'a point de raison, toute mesure de la phrase que l'on arriverait à prévoir choque aussitôt le lecteur ; et c'est une faute de goût insupportable si les mots semblent choisis pour remplir un temps mesuré ; l'art

de la prose résiste à cet entraînement ; il faut que la terminaison y trompe toujours l'oreille ; l'équilibre de la phrase veut que le mouvement y soit rompu sans cesse, de façon que l'attention ne se porte jamais au temps, mais reste libre toujours de s'arrêter et de revenir.

Ce n'est pas un petit changement que cette lecture par les yeux et sans paroles, qui est un signe si remarquable de la vraie culture. Une page de prose imprimée s'offre toute. Un œil exercé y saisit des masses, des centres et des accessoires. L'idée se montre et bientôt se détermine. Et les raisons de ce qui est d'abord posé apparaissent justement comme on les cherche. Aussi y a-t-il des traits dans la belle prose, des bonheurs d'expression, et des surprises, mais sous cette condition que c'est l'idée toujours qui les montre ; un des secrets de la prose est de ne plaire que par l'accord imprévu entre les liaisons de mots et l'examen scrupuleux de l'idée ; au lieu que la poésie plaît d'abord, et aussi l'éloquence, et conduit à l'idée par le plaisir. On voit que la prose n'entraîne pas, mais au contraire retient et ramène. C'est assez dire que la prose doit vaincre l'ordre de succession, qui domine dans le langage parlé, et qui s'affirme comme une loi formelle dans l'éloquence et surtout dans la poésie. Ainsi la poésie et l'éloquence ressemblent plutôt à la musique, et la prose plutôt à l'architecture, à la sculpture, à la peinture, qui ne parlent que si on les interroge. Mais le lecteur est quelquefois inquiet de ne pas se sentir conduit ; il suivrait mieux ces coureurs passionnés, le corps toujours en avant. C'est pourquoi l'esprit spectateur ne va pas aisément de la poésie à la prose, si les arts en repos ne l'y ont pas assez préparé ; à défaut du rythme, il cherche les preuves, le résumé, la conclusion. Le devoir de juger sans aucun secours du raisonnement est ce qui étonne le plus l'affranchi. Aussi le lecteur de prose, comme un promeneur en terrain difficile, assure son aplomb à chaque pas. En bref, comme la vraie pensée

ne force point, ainsi la vraie prose refuse d'attirer et de prendre ; je vois une belle pudeur dans ses cadences rompues. Aussi, dans cet art fait pour les yeux, tout ce qui sollicite l'oreille est en vérité de mauvais ton ; et non pas seulement les mots qui n'arrivent que pour l'harmonie, mais encore, dans une prose sobre, ces formules de même coupe et d'ampleur égale ; ce sont des flatteries qui détournent ; aussi peut-on faire l'épreuve de la belle prose par la lecture parlée ; l'art du lecteur n'y peut rien ajouter ; de lui-même il s'arrête, reprend, revient. La prose de Montaigne et celle de Stendhal sont sans doute, sous ce rapport, les plus pures.

Un autre trait de la prose, par quoi elle s'oppose aussi à la poésie, c'est qu'elle ne vise point à un mouvement commun. Il est bien clair qu'une poésie veut mouvoir des foules, et que le plus ignorant marche alors avec moi, sans savoir où. En cela la poésie dépasse l'éloquence, qui parle évidemment à une foule d'hommes et l'évoque naturellement. La poésie est plus grande quand elle se fait solitaire, car tous les hommes l'écoutent ensemble toujours. La prose non ; car par sa structure elle offre mille chemins, et chacun s'y plaît selon sa nature ; aussi fait-elle toujours silence et solitude ; comme une statue, que jamais deux hommes ne peuvent voir de même, au même moment. Aussi l'auteur semble écrire pour lui seul, au lieu que le poète veut plaire. Cela ne signifie point que la prose ne se plaise pas à elle-même. Au contraire ce que l'on appelle si bien le bonheur d'expression semble convenir à cet art seul. Et, comme un homme heureux attire et retient, sans y penser, ainsi une prose heureuse console mieux que la consolation du poète, toujours annonciatrice d'adieux et d'irréparable, par cette loi du temps. Disons que la prose détache les objets et les personnages de ce temps réel où la poésie les fait mouvoir toujours, et qu'ainsi elle est moins propre à représenter les jeux du destin, mais plutôt destinée en

revanche à remonter des événements aux passions, et des passions aux vraies causes. C'est par là que se distingueraient encore et même s'opposeraient l'un à l'autre le poète et le romancier, quand ils peindraient les mêmes actions et les mêmes personnages. Mais aussi une pensée sans art est presque toujours errante. Et nous n'apprenons à penser que par ces fortes décisions que la forme, en tout art, nous impose. En ce sens le beau est le juge du vrai.

III

La prose et l'éloquence

Ce qui est propre à l'éloquence, c'est qu'elle pense sous la loi du temps. Considérons qu'ici un développement efface l'autre, puisque le discours est perçu par l'ouïe. C'est pourquoi il faut bien poser d'abord quelque principe admis par tous, ou l'établir une fois pour toutes, l'esprit étant conduit alors de conclusion en conclusion. Cette méthode, comme le remarquait Socrate, va contre le bon sens, car c'est souvent une conséquence qui nous invite à revenir au principe ; et l'esprit n'est pas ainsi fait qu'il puisse jamais jurer de s'en tenir à une preuve, au contraire la pensée travaille toujours dans un système, aucune partie ne pouvant être connue avant que les autres aient été toutes examinées ; bref il n'y a point un ordre de succession qui permette de parcourir un ensemble d'idées, car toutes doivent être pensées ensemble ; et tout l'art de penser est d'échapper au temps et de ne rien laisser à la mémoire. Contre quoi s'efforce l'orateur, qui veut toujours, avant de pousser plus avant, assurer ses conquêtes, et formuler une conclusion

désormais invariable. Dans l'éloquence il y a donc chose jugée à chaque moment. Par l'usage des plaidoyers et des discours politiques, et de l'enseignement oral aussi, il s'est ainsi formé une méthode de raisonner qui est la source de la plupart de nos erreurs. Et beaucoup, formés à cette école, argumentent toujours avec eux-mêmes. D'où est née la logique, qui, heureusement, dès qu'elle s'est présentée à l'état de pure théorie dans les travaux d'Aristote, a fait voir aussitôt la faiblesse de toute chaîne de preuves. Aussi voyons-nous qu'Aristote est de tous les philosophes celui qui argumente le moins. Mais déjà ceux qui lisent attentivement les célèbres *Dialogues* de Platon ne peuvent manquer de remarquer le contraste entre l'argumentation serrée, presque toujours puérile, et la force de ces belles analyses qui interrompent le dialogue, et où l'esprit ne retrouve ni principes, ni postulats, ni déductions. A vrai dire le dialogue coupé n'est ici qu'un moyen contre l'éloquence, au lieu que les discours suivis sont des modèles du développement selon la loi de la prose, et en un mot de l'analyse. Mais, malgré ces fortes leçons, les preuves et arguments ont encore trop d'empire. Le raisonnement triomphe de la raison même dans les œuvres écrites ; et le goût des discussions détourne plus que jamais l'esprit de ses vrais chemins, le vrai pour moi n'étant rien de plus que ce que j'ai prouvé à d'autres sans réplique.

Contre quoi la prose travaille, par son mouvement propre, toujours opposé à ces successions invincibles qui donnent la victoire à l'orateur. C'est pourquoi la vraie prose ne reçoit point ces divisions préliminaires, ces résumés, ces rappels de principes qui sont la forme naturelle du sermon, de la plaidoirie, et des leçons magistrales. Bien mieux, si on allait au détail, on remarquerait que les liaisons de logique détonnent dans la vraie prose. C'est être pédant que d'en user trop ; mais le pédantisme, si bien nommé, est autre

chose encore qu'une faute contre le goût. Il s'agit de cette erreur, encore trop commune, d'après laquelle le commencement d'un livre ne peut être éclairé et expliqué par la fin ; ce n'est dans le fond que paresse d'esprit et peur de douter. Car il est commun que l'on cherche quelque principe hors de discussion, afin de n'avoir plus le souci d'y penser. Et les sciences mêmes prennent bientôt cette forme discursive. Mais la vraie pensée suppose et essaie, sans se lier jamais ; ainsi la prose propose et expose, en sorte qu'on ne peut plus dire si c'est le principe qui prouve la conclusion ou la conclusion qui prouve le principe ; et le vrai est qu'un élément dans une pensée assure tous les autres, et que l'idée se prouve par elle-même, autant qu'elle est exposée. Ce que la prose fait merveilleusement ressortir, par sa manière. Car tout l'art de la prose est de suspendre le jugement du lecteur jusqu'à ce que les parties soient en place et se soutiennent les unes par les autres ; et les anciens l'appelaient style délié, exprimant bien par là que le lecteur de prose est laissé libre et va son train, s'arrête quand il veut, remonte quand il veut. Toutefois la prose ne serait point un art, si, par son allure et par ses traits, par ses coupes imprévues et ses éclairs paradoxaux, elle n'invitait le lecteur à ces arrêts et à ces revues qui maintiennent l'objet du jugement à hauteur de regard. Ainsi la structure de la phrase oratoire est dirigée et entraînante, au lieu que la structure de la prose disperse et élargit l'attention, mais non sans la retenir toujours. D'où l'on voit qu'il y a la même différence entre la prose et l'éloquence qu'entre le raisonnement et le jugement. Mais cette différence n'est pas familière à beaucoup. Si le lecteur veut s'éclairer spécialement là-dessus, je le renvoie à Descartes et à Montaigne. Comme nous ne traitons pas ici de l'art de penser, notre affaire est de montrer comment la prose, par son mouvement

propre, discipline à sa manière l'imagination, et, par ses signes abstraits, fait vivre Grandet, Gobseck, Mortsauf, Julien Sorel et Fabrice.

IV

Le domaine de la prose

La prose tend par sa nature à changer de ton et à varier ses touches et ses prises. C'est pourquoi l'œuvre complète de prose est le roman. Mais, avant de voir comment tous les genres s'y réunissent, il n'est pas mauvais de les décrire sommairement dans leur état de pureté, autant qu'il sera possible. J'en aperçois deux opposés, qu'on peut appeler l'explicatif et le narratif, et un autre déjà composé, qui serait le confidentiel. Je laisse le démonstratif à l'éloquence, pour les raisons que j'ai dites. Je prie seulement que l'on remarque que, dans le langage écrit, la démonstration est toujours pédante ; et, comme il arrive toujours, la forme révèle le fond ; car, à mesure que l'on se délivrera des coutumes oratoires et de l'enseignement verbal, on viendra à dire ce que de bons esprits ont toujours aperçu, c'est que les preuves ne sont point des raisons, et non pas même dans la mathématique pure, où une exposition analytique de la question proposée remplacerait avec avantage ces définitions, ces demandes, ces énoncés et ces démonstrations divisées, plus propres à convertir qu'à éclairer. Bref la scolastique est encore partout, mais la prose s'en délivre, et les jugements du goût devancent ici la réflexion. Disons qu'un problème est résolu du moment où l'on sait de quoi il s'agit. Toujours est-il que, dans

les questions où l'appareil du professeur ferait rire, l'explication consiste en une analyse des objets, de leurs parties, de leurs relations, non sans une distinction de ce que l'on sait, de ce que l'on ignore, de ce que l'on suppose et de ce que l'on croit ; et ce genre d'examen est ce qui donne à la prose, dans tous les genres composés, ce mouvement retenu, sinueux, contournant et revenant, qui sépare si fortement la prose de toute poésie et de toute éloquence.

Le récit tout uni s'oppose à l'analyse, par une marche décidée sous la loi du temps. Et il faut toujours, même dans les genres composés, que le récit en vienne là, comme on voit dans les meilleurs romans, où, passé les analyses, l'action se fait toujours en forme unie et dépouillée. Mais il faut dire en quoi le récit pur et simple se distingue de la poésie et de l'éloquence. Pour l'éloquence, il n'est pas difficile de l'apercevoir ; car, dans le récit, l'écrivain se garde d'expliquer et même de juger ; il s'écarte en quelque sorte, et laisse passer l'événement tout nu. Aussi les fortes liaisons de l'éloquence choquent dans le récit, et même, dans les récits improvisés, elles sont la marque d'un esprit confus, ou bien passionné, ou bien occupé de mentir ; c'est pourquoi on appelle bien naïveté la vertu des conteurs. L'art du récit va à la même fin, se rangeant jusqu'au détail à l'ordre de la succession sans arrêt. L'histoire de Gygès dans Platon fait ainsi contraste avec l'analyse qui la précède et la suit. Disons que, dans l'éloquence, l'ordre du temps est l'ordre des preuves, au lieu que dans le récit c'est l'ordre des faits.

La poésie entraîne comme le récit, mais avec cette différence que dans la poésie c'est le sentiment qui entraîne, en sorte que le passé du récit est passé pour nous, et l'avenir, avenir ; dans le récit, le lecteur comme l'auteur est spectateur seulement ; la forme du récit, c'est le temps passé ; et par la simplicité

même des successions, qui ne nous engagent nullement, et sont de la chose seule sans mouvement de nous, le récit est comme reculé ou éloigné ; c'est pourquoi ce n'est point l'idée fataliste qui domine le récit, mais plutôt l'idée de l'achevé et irréparable. Ce n'est pas qu'il ne puisse s'y attacher quelque sentiment tragique ; mais il faut que l'analyse se joigne au récit et le prépare, comme on verra. Dans le récit pur, tout est égal, petits et grands événements, bonheur et malheur ; d'où résulte un repos contemplatif, et la vision en même temps de beaucoup de choses, sous l'idée d'un passé dont les conséquences ne peuvent plus être éprouvées par personne. De ce mouvement, si éloigné de toute poésie et de toute éloquence, résulte une force, une égalité des images, et une position hors du monde, en sorte qu'à la simplicité du récit répond une sorte de majesté du lecteur. C'est sans doute le secret du style biblique, bien périlleux à imiter parce que toute majesté vivante est fragile.

Le confidentiel ne se mêle jamais au récit, mais il peut s'y joindre. Il se mélange plus intimement à l'explicatif, dès que les suppositions ou les croyances l'emportent sur ce qui est connu directement. Et la beauté de la confidence est en ceci qu'elle ne cherche point la preuve, et qu'elle craint même l'apparence des preuves. Aussi le pédant n'y réussit point, ni même le passionné. C'est le langage de l'amour heureux et de l'amitié. C'est le ton aussi d'un auteur dès qu'il se montre. De cette belle politesse sont nées de grandes œuvres, au premier rang desquelles il faut placer les Maximes, qui sont des confidences étudiées et resserrées, remarquables toujours par une forme sans rythme, et tout à fait délivrée de l'argumentation oratoire. Les Caractères et les Portraits appartiennent au même genre, et les *Essais* de Montaigne, comme aussi ces Mémoires où l'on pense pour soi. En ces ma-

tières, où les preuves manquent évidemment, il faut que la pensée soit forte par la structure, ce qui suppose que les mots n'aient de puissance que par leurs relations. C'est ainsi que le langage écrit prend force d'objet, et porte le naturel et les nuances. Aussi le confidentiel va toujours à un style abstrait, sévère et plein.

V

De l'histoire

Il y a un genre d'histoire qui n'est que l'inventaire de nos connaissances concernant le passé ; œuvre de science et de critique. L'art de peindre par des mots n'y est pas le principal, au lieu que cet art approche de la perfection dans les *Annales* de Tacite. Mais justement il est remarquable que ce genre de peinture est bref et presque abstrait ; les caractères du récit l'emportent ; la loi du temps raccourcit les tableaux et les rejette sans cesse au passé. Toutefois on ne peut point imaginer de peinture plus forte que celle d'une sédition militaire en cette prose serrée, et chacun connaît la mort de Britannicus ; mais le tragique, le tableau, l'analyse des cœurs, tout cela tient en une ligne ou deux. En sorte que si l'on prend cette histoire pour un roman, il n'est point vrai que la forme du récit, qui y domine, et qui presse l'auteur, aille contre la force de l'expression, bien au contraire. Et c'est là qu'il faut regarder, ou dans Stendhal, si l'on veut saisir les secrets de la prose dramatique. Car il arrive à d'autres de décrire plus longuement ; mais il est assez clair pourtant, par l'exemple de ces traits courts et suffisants, que la prose n'a pas du tout

à imiter le peintre ou le dessinateur, qui tient compte des parties et des formes. Il se peut qu'un romancier décrive un château depuis la grille d'entrée jusqu'aux girouettes, comme Balzac a fait ; mais si l'art de peindre par des mots se bornait là, un apprenti serait bientôt maître. Je crois au contraire que ce qui fait que les peintures de Tacite suffisent est aussi ce qui sauve les descriptions par parties, et, pour tout dire, que l'on ne voit pas plus La Grenadière comme en un tableau après qu'on a lu Balzac, que l'on ne serait capable de dessiner ou de peindre Néron et ses courtisans d'après Tacite. Le lecteur ne voit point Grandet comme il verrait un homme représenté sur une toile, quoique le bonhomme soit décrit des souliers jusqu'au chapeau ; il ne voit pas mieux le visage de Julien Sorel, décrit ici et là en quelques traits, aussi vivant, aussi présent que l'autre pourtant. De là vient que les artistes qui essaient d'illustrer ces œuvres par le dessin sont toujours bien au-dessous de ce qu'on attend. Qui donc, en lisant, voit le sourire de Gobseck ? Il est juste de dire qu'il le retrouvera parmi les hommes, pendant un court moment, et comme une apparition de ce personnage sur un autre visage. Pareillement vous retrouverez un mouvement de Grandet, mais non Grandet. Bref il est trop facile de dire que la description nous conduit à imaginer le personnage, comme si les mots visaient à remplacer le crayon ou le pinceau. Il n'y a point de sincérité, je crois, dans les appréciations de ce genre, ni de vraisemblance, car la peinture a ses moyens et ses fins, et la prose a d'autres moyens et d'autres fins, qu'il faut découvrir ; l'étude des arts différents nous a assez éclairés là-dessus. Ajoutez à cela que les grands liseurs de romans, dont je suis, ne cherchent point quelque dessin, et encore moins quelque scène mimée ou parlée qui ferait vivre, ou tout au moins fixerait devant les yeux Rubempré,

Carlos ou Fabrice ; au contraire, il semble que de telles images soient importunes, et qu'on les juge d'avance comme de faibles copies du personnage.

C'est ce que l'histoire fait voir le mieux. Car l'historien emplirait des pages avant d'égaler un peintre d'histoire. Mais ces entreprises de description accablent l'esprit sans y rien laisser ; nous flottons d'une rêverie à une autre. Au lieu que l'écrivain de génie nous ramène et nous force mieux que les choses mêmes ne le feraient, et aussi bien d'un seul trait. Un inventaire de costumes et d'armes nous mettrait en état de voir ce qui n'est plus ; il n'y faudrait que science et patience, et chaque mot nous rendrait plus riches. Mais rien ne vit moins que l'érudition ; elle périt mieux encore par les collections d'objets, dont chacun ramène l'attention à lui. Ce ne sont toujours que des morceaux. L'histoire meurt par l'abondance et par les matériaux. Comme il ne sert point d'avoir connu la ville où le roman fait vivre ses personnages, ainsi l'histoire ne vit pas pour le voyageur qui voit des ruines et des traces, et qui les complète par le récit. Notre pouvoir d'évoquer ne va pas si loin. Aussi c'est le roman qui éclaire l'histoire. Et si l'histoire est un art de faire revivre, c'est au mieux qu'elle égale le roman. Le pas pressé de Napoléon, dans Tolstoï, parle mieux que tant d'études savantes. Et le *Mémorial*, en ses belles pages, instruit mieux qu'un tableau composé d'après tous les témoignages. Au reste, puisque les mots sont faits pour exprimer des pensées, il est permis de supposer que la pensée est toujours la fin de l'écrivain véritable ; les traits de description ne prennent force que par cet autre mouvement. Déjà, au sujet de la peinture, il faudrait dire que la volonté de peindre nuit au peintre ; mais elle nuit bien plus évidemment à l'écrivain. Un historien ne saura peindre qu'autant qu'il pensera. Je le vois soucieux surtout d'en-

chaîner et d'expliquer, allant des intentions aux actes et plus souvent encore des passions aux gestes ; ainsi c'est par l'âme que les hommes revivent, et les choses par les hommes ; un mouvement juste de César décrit mieux la forme que tous ces détails que l'apprenti recueille et énumère. Cette remarque, aisément vérifiée par les œuvres des grands historiens, et aussi par celles des petits, n'est pas de médiocre importance si l'on veut comprendre les moyens du romancier par lesquels l'imagination est disciplinée.

VI

Du roman

L'Histoire, et même la plus belle, manque de matière ; elle est toujours abstraite un peu. L'épique est solide et réel par ce mouvement qui dévore la pensée. L'histoire, comme on l'a dit, enchaîne autrement les actions ; mais elle part des actions toujours, et ne remonte aux causes, idées, sentiments ou passions, que d'après les discours et les écrits. C'est pourquoi les suppositions qui y sont permises sont toujours de ces maximes générales, qui vivent un moment par la grandeur de l'action et par la forme serrée et forte. L'histoire se trouve souvent vide de contenu parce qu'elle adopte les motifs d'action que chacun avoue, et contrastent avec l'étendue des conséquences et la puissance des obstacles ; ce genre de raisons, prises de l'intérêt général et d'une vanité imaginaire, n'ajoutent rien aux faits. Le vrai historien regarde au-delà. Mais, par la loi de l'histoire, d'après laquelle il faut toujours remonter des actions aux causes et des dis-

cours aux motifs, il est condamné à se mouvoir dans un ordre abstrait, comme l'on fait lorsque l'on discerne l'intérêt ou l'ambition, enfin les passions de théâtre. Mais les passions réelles, plus puériles, plus fortes, mieux liées au mécanisme du corps, échappent à l'historien. Aussi remarquez que l'histoire ne se distingue nullement du roman par les actions ni par l'analyse des caractères, mais bien par ce genre de vérité qui dépend des témoignages et qui en conserve toujours la forme. Bref, le confidentiel n'a point de place dans l'histoire ; elle fait revivre, tout au plus, les hommes comme nous les voyons vivre, remontant toujours des actions aux motifs. Or ce qui est romanesque c'est la confidence, qu'aucun témoignage ne peut appuyer, qui ne se prouve point, et qui, au rebours de la méthode historique, donne la réalité aux actions. Les *Confessions* seraient donc le modèle du roman.

Il faut insister là-dessus ; car le roman a fait naître deux mots, romanesque et romantique, qui sont un bon exemple de ces inventions viables, d'ailleurs rares, mais assez riches de sens pour rivaliser avec les mots les plus anciens. La partie historienne d'un caractère est ce par quoi il tombe sous le jugement de l'histoire ; ce sont des pensées et des raisons tirées de témoignage et destinées au témoignage. Mais la partie romanesque ou romantique d'un caractère comprend les passions véritables, j'entends les rêveries, les joies, les tristesses, les dialogues avec soi, dont la politesse et la pudeur détournent de parler. Au reste cette partie de l'âme ne prend quelque développement que chez les rêveurs, et surtout par l'œuvre même, car l'action réelle dévore le rêve. L'action dépend des témoins, et, par suite, les raisons empruntent beaucoup aussi au témoignage. Nous ne savons rien des rêveries de Bonaparte ; et, pour lui-même, il est vraisemblable que son ambition suivit ses actions ; car le succès même nous

détourne toujours, et quelquefois nous renouvelle. Et c'est bien une idée romanesque ou romantique, de juger que l'action ne réalise jamais le rêve. Toute action est sociale ; et si elle n'est pas déterminée par les circonstances, elle relève alors d'un jugement immédiat fondé sur les perceptions du moment ; ces motifs réels n'ont jamais rien de romanesque. L'action de guerre est riche en enseignements là-dessus ; car on y distingue aisément des rêveries presque sans forme, et puis des raisons abstraites qui conviennent aux témoignages, et enfin des raisons réelles qui naissent du moment et de la perception. En tout homme le romanesque est donc détruit d'instant en instant. Et, à dire vrai, comme tous les essais de pure imagination, la rêverie romantique divague bientôt ; aussi elle n'échappe, à l'action que pour périr par l'ennui. Mais ici apparaît l'œuvre, où l'action soutient la rêverie. Il n'y a donc point de romanesque hors du roman.

Il semble que l'œuvre propre du romancier soit de traduire le romanesque en actions. Et ce n'est pas alors l'action qui est romanesque ; c'est plutôt le rapport de la rêverie à l'action qui définit le roman, l'action ici donnant de la consistance au rêve, au lieu de l'abolir. C'est pourquoi l'action réelle n'entre jamais dans le roman ; et cela est encore vrai quand le romancier raconte une action réelle, et telle qu'il l'a vue. Le romancier n'est donc nullement historien. La liaison de la rêverie à l'action suffit pour enlever au récit le plus véridique la moindre apparence d'histoire. Et enfin le roman s'oppose à l'histoire encore plus fortement quand l'historien et le romancier peignent les mêmes personnages et racontent les mêmes actions. Ainsi ce qui est fiction dans le roman ce n'est pas principalement le récit, mais c'est le lien d'analyse qui fait que les actions sont le développement des pensées. Et dans la vie réelle cela n'est jamais. Aussi la question de savoir si un récit est vrai ou

non, ou si l'auteur a inventé ou changé peu ou beaucoup, est tout à fait importune, dès que le roman fait sentir sa beauté ou sa puissance, ce qui est tout un. Ainsi c'est l'humain et l'individuel humain qui fonde tout. L'histoire au contraire, par son caractère abstrait, ramène toutes les actions à des causes extérieures. C'est pourquoi l'idée fataliste domine l'histoire, et, faute d'un mouvement rythmé assez puissant, l'historien est sujet aux passions tristes. Mais il n'y a point de fatalité dans le roman ; au contraire le sentiment qui y domine est d'une vie où tout est voulu, même les passions et les crimes, même le malheur. Par là le vrai roman surmonte les peines, en réveillant le pardon, l'espérance et l'amitié.

VII

Des états d'âme

Il y a de forts préjugés concernant la vie intérieure. Beaucoup d'hommes cultivés croient, d'après une philosophie mal dirigée, que la vie intérieure, de pensées, de souvenirs, de sentiments, se développe sans que les sens s'exercent. Ils fermeraient bien les yeux et se boucheraient les oreilles comme veut Descartes, afin de savoir ce qu'ils pensent et de mieux goûter ce qu'ils sentent. Mais il faut un jugement puissant pour soutenir cet état, et encore pendant de courts instants et dans le silence des passions. Si au contraire on se laisse vivre, sans rien percevoir, les pensées et les sentiments échapperont en même temps que les objets. L'imagination, ainsi qu'il a été dit, ne va pas loin dès que nous ne percevons plus les choses. Et nos pensées ne se soutiennent que par la perception actuelle de l'ordre extérieur. Hors

de là nous sommes réduits aux mots ; la pensée est commune et pauvre. Pour le sentiment sans pensée, il se réduit à la connaissance confuse de l'état du corps : aussi ce genre de songerie fait des hypocondriaques. Bref il n'y a de sentiment que par la pensée, et nous pensons des objets. La vie intérieure, qui serait mieux appelée la pensée individuelle, suppose donc un point de vue sur le monde et des fenêtres ouvertes. Par cette contemplation, les souvenirs s'éveillent et les sentiments fleurissent. Aussi voyons-nous que le goût de la rêverie ne se sépare point de l'amour de la nature. Les amoureux ne s'y trompent point, qui attachent tant de prix aux objets et même à une fleur fanée. Mais l'écrivain s'y trompe souvent et se perd dans les lieux communs ; car les mots, considérés seuls, ne s'enrichissent point, mais au contraire s'appauvrissent. C'est une erreur d'apprenti que de choisir, pour support des sentiments et des actions, un pays qu'il n'a point vu. Parce que l'ordre extérieur manque, tout est faible et inconsistant.

Ces remarques expliquent assez des descriptions de lieux qui quelquefois paraissent un peu longues et même assez ennuyeuses pour le lecteur sans expérience. On comprend du même coup que les imitateurs prennent pour fin ce qui n'est réellement que moyen, comme si un roman devait être une espèce de guide pour le voyageur. Dans le fait ces descriptions démesurées sont de fausses promesses, auxquelles le lecteur ne se laisse pas prendre deux fois. Toutefois il arrive que, dans les belles œuvres, comme le *Lys* ou *Béatrix*, la préparation descriptive fatigue un peu à la première lecture ; mais aussi les éclairs du drame sont alors comme une lumière qui ne rencontre point l'objet. C'est pourquoi les beaux romans sont peut-être plus difficilement reconnus que les belles peintures ; j'en ai cité deux, dont l'un est méconnu, et l'autre inconnu. En vérité le roman ressemble aux monuments et aux statues en ceci qu'il faut les revoir et les

explorer ; on comprend alors le prix de ces détails dont chacun portera une pensée et un sentiment ; et, quand on relit, il y a un pressentiment dans les moindres traits. Aussi le vrai roman n'est-il pas de ces œuvres qui plaisent par la surprise. Et, au sujet des descriptions, cela suffit.

Il est clair que les objets, aussi exactement décrits que l'on voudra, n'ont pourtant pas la solidité des choses. Il faudra dire en quel sens le lecteur les voit. Mais les sentiments supposent des pensées aussi ; non pas les pensées des sentiments, car la divagation gâte aussitôt toute méditation de ce genre, comme on peut voir chez les mystiques, mais des pensées véritables, des pensées d'objets. De cette manière encore, l'ordre extérieur règle les sentiments et les fortifie ; dans la vie réelle déjà, où il est clair, par exemple, que l'amour se multiplie par l'échange des pensées sur toutes choses, mais surtout dans le roman, où il faut que les idées nous prennent d'abord. Car on ne peut sentir avec le personnage que si l'on pense d'abord avec lui, pour cette raison que les sentiments d'un homme ne lui sont connus que dans ses pensées. Cela ne veut point dire, comme on feint parfois de l'entendre dans les discussions, que le sentiment se réduise à de froides et abstraites notions ; mais c'est pourtant par le jugement que l'amour s'éclaire ; ou bien il n'est que mouvement et penchant, comme on dit si bien, et il se développe en lieux communs. Par les pensées donc, je me substitue au personnage, et de là je découvre cette perspective d'objets, d'actions et de sentiments qui fait sa vie intérieure et cachée. Là se trouve encore une différence entre le roman et l'histoire ; c'est que, lorsque je lis l'histoire, je suis spectateur, non acteur ; ainsi les personnages sont tous au rang d'objets, et leurs idées sont abstraites, j'entends bien distinctes de celles que je forme en lisant. C'est pourquoi les discours remplacent les idées dans l'histoire, et souvent

dans le roman aussi, quand il raconte sans penser. Et, au rebours, l'histoire devient roman dès que l'auteur décrit comme décrirait le personnage, ce qui le conduit à penser et à sentir avec lui, à être lui autant que cela se peut. Et il y a bien de la différence entre les perceptions du spectateur et celles de l'agent, car tout se meut par l'action, et les perspectives changent. Et ces apparitions enchaînées par l'action sont sans doute tout le réel que les mots peuvent présenter à un lecteur solitaire. Mais je demande au lecteur beaucoup de patience, car il faut vaincre ici des lieux communs bien forts.

VIII

Des personnages

La fiction propre au roman est que le lecteur n'ignore rien des pensées du personnage, ni des sentiments qui les accompagnent. Mais on trouve toujours dans un roman un centre de perspective, autrement dit un sujet pensant principal, à l'égard duquel les autres personnages jouent le rôle d'objets. Et souvent, comme dans le *Lys*, c'est le principal personnage lui-même qui décrit et raconte. Même sans cet artifice, un roman suppose toujours quelque personnage auquel le lecteur s'identifie, réfléchissant, agissant, rêvant avec lui, sans mensonge possible. La vallée est toujours vue par Félix ; nous ne savons pas comment madame de Mortsauf la voit, et nous ignorons encore plus les perspectives, les projets et les rêveries du comte. Ainsi, à bien regarder, un roman n'est jamais un spectacle où tout serait objet agissant ou parlant ; c'est toujours le tableau d'une vie intérieure, j'entends individuelle, et telle que chacun ne

connaît naturellement que la sienne. Et il n'y a rien de plus dans les événements que ce qu'il en connaît ou ce qu'on lui raconte. Les traits les plus cachés de madame de Rénal sont toujours de ceux que Julien a pu découvrir ; et pour M. de Rénal c'est encore bien plus visible. En cela consiste l'unité du roman, et les auteurs ne s'écartent guère de cette règle ; ou bien, s'ils l'oublient un moment, le récit prend aussitôt l'allure de l'histoire, ce qui déplace violemment le lecteur, et soudain refroidit les images et en même temps les brouille. Peut-être plusieurs vies intérieures en conflit, comme le permet le roman par lettres, donnent-elles plus de variété ; mais par cet abus d'analyse, l'objet manque aussi. Car la vie romanesque ne s'éclaire que par l'opposition des objets et par la présence du monde ; et dans le monde des objets il faut compter les hommes aussi. C'est en quoi la *Julie* est inférieure aux *Confessions*. Enfin le thème de tout roman, c'est le conflit d'un personnage romanesque avec des choses et des hommes qu'il découvre en perspective à mesure qu'il avance, qu'il connaît d'abord mal, et qu'il ne comprend jamais tout à fait. Au regard de sa fille, le père Grandet est un objet ; aussi le roman a pour titre *Eugénie Grandet*. On peut essayer d'imaginer ce que serait le roman, si Grandet en était le principal personnage ; mais il y aurait alors quelque chose de romanesque dans ce caractère, ce qui, à première vue, s'accorde assez mal avec l'avarice. Toujours est-il que, dans l'œuvre de Balzac, les rêveries de Grandet ne nous sont connues que par ce qu'il dit et par ce qu'il fait. Mais, en allant plus avant, on pourrait dire que ce genre de caractère ne s'oppose pas aux forces extérieures, mais plutôt les accepte et s'y joint, ce qui fait que la vie intérieure est ici une sorte de désert inexprimable peut-être. Et même la vie intérieure de madame de Mortsauf est sans doute plus simple que Félix ne croit, et plus simple assurément qu'il ne voudrait. On la devine d'après la

lettre de la morte et d'après quelques traits de son agonie. Par ces moyens le monde reste fort, et la pensée romanesque saisit son terme antagoniste, ce qui la fait exister aussi.

Je distinguerais d'après cela trois sortes de personnages dans les romans. D'abord le personnage qui pense pour le lecteur et à la place de qui le lecteur se met toujours ; en ce sens un roman n'est qu'un monologue. Et, comme je ne suis point deux, ainsi il ne faut qu'un personnage de ce genre ; et s'il manque, c'est l'auteur même qui m'invite à penser et à observer avec lui. D'autres personnages sont connus seulement par leurs actions, leurs gestes et leurs paroles, autant que le principal personnage les perçoit ; mais la confiance ou l'intimité permettent ici de deviner beaucoup ; et de plus les sentiments romanesques agissent aussi sur eux et les éveillent par éclairs ; mais ils sont de l'objet déjà, et déjà engagés dans le mécanisme extérieur. Encore y a-t-il ici des degrés, et Mathilde est plus loin de nous, moins accessible et plus chose, que madame de Rénal. La troisième espèce comprend les Samanon, les Hochon, les Cibot, les Fraisier, les Listomère, les Conti. C'est un peuple d'automates, non point secondaires d'importance, mais soutenant le monde des hommes au contraire, et lui donnant force et résistance d'objet. De quoi le romanesque ne sait pas grand-chose, ni personne ; contre quoi nul ne peut rien. Ils parlent et agissent selon la nécessité ; leur porte fermée, on ne sait plus rien d'eux. J'ai longtemps remarqué la puissance de ces figures qu'on dirait épisodiques, j'entends extérieures, aussi bien pour elles. Mais je n'ai pas compris sans peine que cette puissance venait de ce que ces esquisses, en traits et en actions seulement, sont par leur être même des esquisses, en ce sens que la vie romanesque y est niée absolument ; même leurs affections sont sans conscience ; c'est pourquoi ni amour ni prière ne les touchent. De

Marsay est sans doute la plus saisissante de ces figures sans pensée, ou sans conscience, dans tous les sens de ce mot si riche ; le puéril de Mortsauf encore, et tant d'autres. Tous ces degrés d'être font un monde plein, que la pensée romanesque éclaire et dessine en tous ses reliefs. Ces remarques aideront à comprendre ce que c'est qu'un roman sans matière, et fait seulement de confidences.

IX

Discipline de l'imagination dans le roman

Pour les beautés de la nature, il s'en faut qu'une exacte description remplace la chose. D'après cela l'écrivain ne devrait jamais compter sur la description nue, même si la description approchait d'un dessin ; mais elle n'en approche point. Nul lecteur n'a le pouvoir de contempler comme des objets les choses que l'écrivain lui présente. Notre imagination, quand elle n'est point limitée par quelque objet, nous jette d'une esquisse à l'autre, ainsi qu'on voit dans les rêves et dans la rêverie libre ; et presque toujours, comme chacun sait, les images à peine formées s'enfuient en désordre ; l'esprit le plus puissant ne pourrait trouver de lien entre elles ; cette poursuite hébète et bientôt ennuie. Au mieux, ces folies de l'imagination jetteront le lecteur dans des rêveries tout à fait étrangères à ce qui est décrit par l'écrivain. C'est pourquoi une longue description est toujours dangereuse ; et, même dans les belles œuvres, elle commence souvent par rebuter. Aussi les livres médiocres, composés selon l'art de plaire un moment, ne s'attardent pas aux descriptions. Une belle œuvre les soutient, par un retour de pensée naturel au lecteur de prose ; mais, quand on

lirait vingt fois la description d'Issoudun ou la vallée du *Lys*, on ne les verra toujours pas si on ne les a aperçus ; on croira les voir, comme on dit si bien. On y sera fortement ramené. Si l'on y fait attention il y a un contraste bien frappant entre la puissance de ces objets et l'instabilité des images qui nous les représentent. C'est assez dire qu'un roman n'est pas principalement une œuvre d'imagination. On le dit pourtant, et beaucoup le croient ; mais cela trompe plus d'un auteur, et contribue à faire croire qu'il est facile d'écrire un roman.

Il n'existe point d'œuvre d'art, en aucun genre, qui ait pour fin de produire en nous des rêveries libres. Et remarquons que les cérémonies, les conversations et les jeux ont pour fin de vaincre l'ennui en interrompant l'entretien paresseux avec soi, qui n'est que rarement supportable. Or la prose semble ici avoir moins de pouvoir que la poésie et l'éloquence, qui forcent l'attention presque autant que la musique. Et il semble que les belles œuvres de prose sont pour presque tous d'un faible secours ; mais il est d'expérience aussi qu'elles ont un pouvoir souverain sur ceux qui ont la patience de lire. Il n'est pas facile d'expliquer comment l'imagination est si bien retenue sans aucun mouvement extérieur et sans aucun objet que les mots. Ce problème n'a point de sens pour la critique littéraire improvisée et sans principes ; on se borne à dire qu'un grand écrivain sait peindre avec des mots. Mais l'homme de goût fera pourtant à ce sujet une remarque, c'est que les œuvres de prose, et surtout romanesques, périssent dès que la description y est prise comme fin ; et ces remarques-ci sont pour aider à comprendre la prompte décadence de cette peinture sans toile ni couleurs.

En bref, on pourrait dire que les deux moyens de la prose sont la pensée et le récit. C'est par là que les objets se tiennent et que les sentiments prennent forme. Enfin la description doit être soutenue, et c'est l'art du roman-

cier de ne point construire ses paysages et ses maisons sans pensées, comme aussi de ne point faire porter aux sentiments et aux actions des édifices démesurés. En ce sens les descriptions de Balzac promettent beaucoup, mais non pas trop. La première remarque à faire au sujet de ces préparations, c'est que toutes les parties en sont liées par des jugements ; c'est ainsi que la prose construit. On dirait que la pensée cherche alors une prise partout ; au lieu que la poésie décrit assez par juxtaposition, parce que le rythme nous tient. Il faut donc que cette description soit science en toutes ses parties, de façon que le jugement lie une partie à l'autre ; et, à ce sujet, l'on comparera utilement les analyses descriptives de Balzac ou de Stendhal avec d'autres peintures littéraires, comme celle de Carthage dans *Salammbô*, qui ne traduisent que les apparences des choses. Tout édifice de prose tient par la pensée d'abord. Ainsi les images mouvantes sont retenues ou ramenées autour d'un centre. On oserait dire qu'ici c'est la pensée qui fait corps et matière. Si le lecteur résiste, c'est qu'il entend par pensées des formules abstraites qui, à vrai dire, ne saisissent rien. Et il est pourtant vrai que Balzac ou Stendhal ont mieux compris ce que c'est qu'une ville comme Alençon ou Verrières qu'aucun géographe ne l'a encore su faire.

Chose digne de remarque, l'imagination n'entre pas d'abord en jeu dans ces descriptions ; elles semblent un peu abstraites ; on n'y voit que les jugements. C'est ensuite, et dans le récit, que les choses se montrent, non pas étalées et en spectacle, mais comme elles accourent, apparaissent et disparaissent autour de l'homme qui agit. Images vives alors, et d'un instant, parce que l'action nous entraîne. Et observez ce qui arrive à ceux qui lisent mal. Les descriptions leur semblent froides parce qu'ils ne prévoient pas l'action ; et l'action leur paraît nue, comme elle est en effet dans le récit, parce qu'ils

n'ont pas assez suivi les descriptions. Et comme enfin les sentiments naissent de l'action, mais veulent des objets aussi, on retrouve ici la loi de la prose, d'après laquelle tout doit s'offrir en même temps, après détours et retours, au lieu que le rythme du poète s'oppose à ces mouvements-là. On comprend peut-être assez maintenant comment prose et poésie se distinguent et même s'opposent, ce qui explique qu'un poème didactique et une prose rythmée soient également insupportables, quelque talent qu'on y emploie.

X

Du tragique dans le roman

L'horrible n'est point le tragique. Toutefois, dans le roman, ce n'est point par l'excès de l'horreur que l'on manque le tragique, car les descriptions sont bien loin d'approcher de la chose. Mais quand elles arriveraient à nous faire trembler, peut-être par l'évocation de quelque souvenir, il est clair que ce sentiment violent ramènerait la pensée aux malheurs réels, bien loin de nous attacher à la contemplation de l'œuvre. L'effet certain des moyens de terreur et de pitié, quand on les emploie sans précaution, est le désarroi et la déroute des pensées, enfin une méditation sans recul, comme dans les rêves ; de quoi le hommes se préservent par tous les moyens, comme on sait. La même pudeur, qui retient l'acteur, le chanteur, le danseur, l'orateur, se retrouve donc naturellement dans l'œuvre écrite. De là cette manière sobre de raconter, remarquable dans les œuvres les plus émouvantes, et qui, au reste, ne fait qu'appliquer, dans les cas difficiles, la règle souve-

raine de la prose, qui est d'agir par le jugement et non par les mots. Disons donc que le tragique est toujours dans l'attente, et non dans la catastrophe.

Ce principe domine le roman aussi bien que le théâtre. L'irréparable et la marche du temps se font sentir ici comme là. Mais le théâtre tragique, par son développement même sous la loi du temps, et par le rythme tragique qui y soumet encore mieux le spectateur comme le personnage, rend la fatalité sensible, ce que le roman, bien plus libre dans son allure, dans ses préparations, dans ses retours, ne peut pas faire. Seulement le roman a d'autre ressources. Comme il peut reprendre à tout instant la chaîne des causes, et comme son œuvre propre est d'expliquer, on pourrait dire que la liaison des causes aux effets, proposée à la réflexion, rappelée à propos, et ramassée aux approches du malheur, arrive aussi à nous prendre dans le récit et à nous emporter. Aussi le roman ne fait point violence comme fait le théâtre ; il laisse notre jugement plus libre ; il dépend de nous de consentir, ou bien de fermer le livre, et d'échapper au destin, en quelque sorte, en imaginant d'autres chaînes de causes. Cette disposition du lecteur correspond à ce genre de drame où la nécessité extérieure offre mille prises et échappées, et où les passions font le destin, par décision et audace plutôt que par imprudence ou ignorance. C'est pourquoi les mêmes caractères, ni les mêmes catastrophes, ne conviennent au roman et au théâtre. Le héros de roman n'accuse pas les dieux ; il a choisi son destin. Et l'amour romanesque est ce genre d'amour qui est choisi. D'où vient que, dans les meilleurs romans, la fatalité n'a de puissance que par le consentement des victimes. Le roman serait donc le poème du libre arbitre. Et il serait vrai de dire que le roman nous représente plutôt nos fautes de jugement que nos vices. Le héros du roman est prudent, réservé, clairvoyant ; il avance par décisions et permis-

sions à soi, sans contrainte extérieure ; il a le sentiment de sa propre puissance toujours ; par quoi justement il se perd, par cette pensée solitaire, par cette action solitaire, par l'ambition enfin et par la générosité. Ces traits achèvent de définir le romanesque, mais remarquons ici que la manière même de l'artiste les détermine déjà. Le héros de roman, même dans ses folies, est circonspect, prudent et méditant comme la prose même. Un Système des Beaux-Arts doit se priver d'analyser des exemples, sous peine de dépasser la longueur convenable. Mais, pour donner courage au lecteur, disons seulement que le crime de Julien Sorel, qui achève ses malheurs, est de volonté, et même contre ses sentiments les plus profonds. Aussi j'ai vu que beaucoup, par habitude du théâtre, le comprennent mal, et se demandent : « Qui l'y forçait ? » Mais relisez l'œuvre ; les grands acteurs disent tout ce qu'il faut ; il est vrai qu'ils ne le disent pas deux fois.

Comment les forces extérieures reprennent l'audacieux, comment sa volonté devient destin pour d'autres plus faibles, ou plus attachés à la coutume, et comment par là toutes les puissances humaines mécaniques saisissent et déchirent le romanesque de leurs crochets, voilà ce que le roman dépeint sous mille formes. A quoi le héros répond toujours par mépris et refus ; refus de respecter, refus de s'humilier, refus du bonheur plat. Le roman vit donc par l'opposition des sentiments généreux et des autres. Et le lecteur y trouve occasion de suivre en action ses propres mouvements de révolte, et d'oublier une mécanique civilisation, comme parle Montaigne, où le bonheur se paie toujours par l'abandon de la liberté. C'est pourquoi l'art du romancier ne peut se mouvoir dans les sentiments seulement, ni dans les idées seulement, mais suppose un décor de choses solides et un peuples d'hommes et de femmes, et l'analyse des forces extérieures ; l'armature porte les sentiments,

et, en échange, les sentiments éclairent ce triste monde comme le couchant embellit toutes choses. Ce qui n'a point lieu dans le vie comme elle est, où même les plus grands desseins sont petits par le succès et sans liberté, où le succès découronne l'ambition, où l'amour est dupe du désir toujours. D'où vient que les romans n'attristent point, quoiqu'ils finissent mal. Ce sont des malheurs voulus, aimés, choisis, quoique le mécanisme les reprenne à la fin, comme on voit assez dans la mort d'Anna Karénine. Ainsi le héros marche à la mort, comme dans l'épique, mais sans ce mouvement commun, sans ces dieux qui le figurent. Au contraire le mouvement de la prose fait apparaître à chaque moment une paix de compromis et le refus orgueilleux. Ainsi le sentiment de la liberté soutient tous les autres et les grandit ; et c'est par ce beau mouvement que la nature apparaît grande et belle, d'abord parce qu'elle est étrangère aux jeux de la coutume, du pouvoir et de l'esclavage, aussi parce que la puissance aveugle, contemplée en solitude, fait mieux goûter le pouvoir de dire non.

XI

Des lieux communs

Une belle prose consiste dans des idées communes, exprimées par des mots communs. Mais disons encore une fois d'où vient ici la force ; elle vient de ce que le jugement du lecteur, étant entièrement maître de tous ces mots familiers, n'ayant point non plus à changer leur sens usuel d'après les mots voisins qui les modifient, et les trouvant enfin à l'état d'éléments et délivrés de tous liens de coutume, ne peut se détourner

de former l'idée, d'où ensuite chacun des mots reçoit une lumière égale et étrangère. Un puissant écrivain se mesure à ceci que dans sa manière d'écrire il n'y a point d'apparences, j'entends qu'il faut le comprendre parfaitement ou ne rien comprendre du tout. La mauvaise prose, au contraire, est pleine d'apparences, on dirait presque d'apparitions ou de visions, chaque mot brillant et dansant pour son compte, ou bien formant des jeux et des rondes avec ses voisins, ce qui, dans le récit, rompt le mouvement, et, dans l'analyse, fait que l'on rêve au lieu de juger. En cet état de demi-sommeil, on reconnaît par les effets la faiblesse de l'imagination libre ; et le lecteur le moins cultivé regrette alors et cherche malgré lui quelque mouvement d'éloquence ou quelque rythme de poésie qui l'entraîne ; car il s'arrête partout, comme au musée ; et encore les objet manquent, car toutes ces visions du coin de l'œil s'évanouissent au regard direct. Telle est la misère du style orné.

Il faut appeler lieux communs toutes ces apparences. Oui, même rares, même contre l'usage et contre l'attente. Car ce qui définit le lieu commun, ce n'est point l'idée commune, mais la coutume et le jeu mécanique de l'imagination remplaçant l'idée. Aussi voit-on que l'idée la plus connue est sauvée, comme on dit, par l'expression ; oui, pourvu qu'on forme l'idée. Mais au contraire si deux mots se joignent par la coutume, et font jugement, si l'on ose dire, par mécanisme, ou si un mot devient centre, même par l'étonnement, comme ces noms de pierres précieuses qu'on n'a point vues, aussitôt le lecteur improvise selon son humeur, ce qui toujours commence bien, mais tout de suite nous laisse pauvre et seul, comme dans les contes de fées et enchantements. Aussi le lecteur se hâte, car il connaît ces brillantes promesses. Les fausses richesses font quelquefois effet, par souvenir, au lieu qu'une belle œuvre étonne quand on y revient ; et les vraies beautés s'of-

frent à la lecture, comme des objets que l'imagination ne remplace point. Le lieu commun est donc pauvre essentiellement, et surtout quand il étonne. Au contraire une belle page est toujours neuve. « Le nez de Cléopâtre », cela est dans la mémoire, et nouveau à chaque fois. Mais aussi les mots y sont ordinaires, et sans aucune apparence.

Ces remarques, et surtout la lecture des bons auteurs et l'expérience de cette force émouvante à laquelle ils parviennent avec les seules ressources du langage le plus commun, sont pour mettre en garde contre les mots rares, et qui par eux-mêmes semblent décrire. Et les mots de l'argot, à ce point de vue, doivent être considérés comme étrangers à tout langage humain. Ce n'est pas qu'ils ne puissent plaire au premier moment, et dans le langage parlé. Mais, premièrement, la loi de ces inventions faciles est que le mot décrit par l'image immédiate, et ainsi ne se prête nullement à l'analyse par liaison avec d'autres. Et, deuxièmement, ce genre de mots, par cette raison, est naturellement lieu commun, comme on voit, par exemple, que le même juron exprime tous les mouvements de colère, et même toutes les émotions ; c'est ce qui fait que la vivacité des images, qui est ce que l'on voudrait admirer dans ce langage, est justement ce qui importe le moins à ceux qui en usent d'ordinaire. Et il est vrai très qu'il reste en beaucoup de mots quelque chose de leur enfance, souvent sensible même dans le son, et qui apparaît surtout aux chercheurs d'étymologie. Cette partie de leur sens est bien peu de chose en comparaison de ce qu'ils doivent aux fortes relations dans lesquelles ils sont entrés par le jugement des penseurs. Il est vrai que tous ces mouvements qu'ils portent avec eux peuvent s'accorder mal avec les images soutenues. Et ce malheur ne peut manquer d'arriver à ceux qui cherchent leur pensée dans les mots d'abord. Au lieu qu'un ferme jugement,

et pris d'abord des objets, discipline d'avance les formes, et, faisant place nette de tous les mots qui ne conviennent qu'à demi, laisse paraître enfin les mots nécessaires. Il me semble que ce qu'on peut appeler l'inspiration n'est pas du tout un choix entre plusieurs manières de dire, ou un essai des lieux communs, mais plutôt une méditation sans paroles, qui prend forme par l'idée, sans aucune difficulté d'expression, car les mots usuels ne manquent jamais. Ainsi la vraie prose est sans ratures.

Il faut seulement comprendre que cette exécution inspirée définit la prose artiste, non la prose industrielle, et qu'il y a de l'industrie dans toute œuvre. La rature exprime toujours le travail d'industrie, qui compare l'exécution à l'idée ; et ce genre de prose est toujours mêlé à l'autre. La prose artiste ne rature donc point, mais plutôt retoucherait seulement en ajoutant, et d'après ce qui est fait. Ainsi ce qui est fait serait modèle pour ce qu'on ajoute. Et disons encore que beaucoup ne jugent bien de ce qui est fait que par l'exécution typographique. Balzac, grand architecte de prose, est connu par cette méthode, ruineuse pour l'imprimeur. Et cela s'accorde avec les principes, car c'est la typographie qui est objet de prose.

XII

Essai sur le style

Nos pères voulaient appeler modestie non pas tant une disposition du jugement à l'égard des projets, des forces, ou de l'opinion d'autrui, qu'un état du corps, qui est un genre de politesse, et qui figure le repos des

passions, en même temps que l'application déliée qui accompagne presque toujours le travail manuel, et que l'assiduité donne aux bons écoliers. Il est d'expérience que l'ambition, ou seulement le désir de bien faire, éveille un autre genre d'attention, tendue et nouée, qui fait que les actions les plus simples sont difficiles et sans grâce. Chacun peut comprendre, en réfléchissant là-dessus, que la volonté n'a point de prise hors d'une action qu'elle fait. Et l'on appelle bien passion cet effort de nous qui nous étrangle et paralyse, par l'image vive des obstacles éloignés. J'ai souvent invoqué cette précaution du sage contre les soucis : « Une seule chose à la fois » ; elle est de plus grand secours encore dans l'exécution des œuvres. Et peut-être est-elle surtout visible en ces maisons bien des fois agrandies ou consolidées, selon les besoins et les ressources, et ornées de même, sans aucun plan ambitieux. Dans ce genre de travaux, où la matière résiste et porte les projets, le troupeau des muscles est assoupli par un mouvement certain, et l'imagination est conduite par la chose, ramenée à la chose ; l'œuvre s'accroît enfin par l'œuvre. Tel est le principal de ce que les arts les plus anciens avaient à nous apprendre. Heureux Molière, qui écrivait une pièce comme l'artisan creuse une auge ou ajuste les pièces d'une table. Aussi est-il presque sans exemple que les nécessités du métier et la forte résistance de la chose ne fassent pas naître quelque espèce de style, en toute œuvre, quand ce ne serait qu'un loquet de porte forgé au marteau. Ainsi, dans le style, deux conditions seraient comprises ; la grâce et l'aisance dans l'action, et quelque caractère dans l'œuvre faite, qui est la trace de cette action même. Par ces remarques on comprend déjà pourquoi les œuvres faites par moyens mécaniques n'ont point de style. Et la cause du mauvais style aussi se découvre, sans exception autant que je puis savoir, dans ces œuvres où la matière

prend aisément toute forme, et où l'ornement est aussitôt ambitieux, en même temps que l'effort, par un mécanisme infaillible, pèse sans prudence sur l'outil.

On comprend peut-être après cela quelle est la difficulté véritable dans les arts qui sont presque sans matière, comme sont la peinture, le dessin, et surtout l'art d'écrire. Mais le plus libre de tous les arts est sans doute l'art de la conversation, où l'on n'est même pas retenu par les nécessités de syntaxe, ni par les mouvements de l'écriture. C'est alors, par cette dangereuse liberté, par l'attention aussi toujours tournée vers soi, que l'improvisation éveille le tumulte du corps, la tension, la rougeur, les signes, dont le résultat serait enfin une sottise sans mesure et d'amers regrets, si la politesse ne limitait d'avance les conversations à des lieux communs, et encore selon une forme convenue. Le style peut être alors dans l'attitude, comme il est déjà dans l'édifice, dans les meubles et dans les costumes ; mais l'œuvre parlée n'est rien. D'après cela on se fait quelque idée de ce que pourrait être une conversation véritable où chacun inventerait en parlant. La suprême règle de la forme concerne ici le corps ; il est assez clair que l'attention ambitieuse est détournée par cette profonde gymnastique qui est la science des manières, et que la pensée est réglée par le corps. La vraie modestie se montre ici commme il faut et par ses vraies causes. La Bruyère dit, en d'autres termes, que l'honnête homme ne se pique de rien. Cette belle tenue s'accorde rarement avec des pensées neuves et fortes. Il y a de l'ordinaire dans les idées de l'homme poli. Tel serait donc le style sans contenu. Du moins nous saisissons ici la modestie dans son attitude, qui par elle-même exclut l'emportement et même l'entraînement, annonciateurs de sottise. Et je crois que le style est style par ce qu'il annonce, qui est au contraire retenue et attention déliée.

Ces remarques sont pour faire entendre que le style, de même que la politesse, ne peut jamais être volontaire ni cherché, mais enferme une improvisation libre que le travail n'imite jamais. Dans les idées du sauvage qui a travaillé seul, je vois souvent une impolitesse qui ne se montre pas dans les premières apparences, mais plutôt par l'absence du bonheur d'expression, comme on dit si bien. Il est clair que la vraie culture, dans cet art périlleux de la prose, a pour fin de conquérir la modestie sans perdre la force. Allant droit au but, d'après la leçon des arts qui nous sont mieux connus, je conjecture que les travaux de l'esprit ne conduisent à la forme, ou si l'on veut au style, qu'autant qu'ils ressemblent aux travaux manuels ; car notre condition humaine est telle, par la fabrique de notre corps, que seule l'action efface les passions, délivre le cœur, et enfin la pensée. C'est pourquoi j'aimerais qu'une école de belles-lettres ressemblât toujours à quelque atelier de peintre, où l'on ne médite jamais sans faire. Et cette culture exclut tout à fait, selon mon opinion, ces connaissances que l'on prend en écoutant et que l'on prouve en parlant. Cette méthode ne conviendrait qu'à quelque école d'éloquence, à la mode des anciens ; mais l'idée même en est perdue. Toujours est-il qu'à une telle école on n'apprendrait point l'art de la prose, lequel est bien éloigné de l'éloquence par les moyens, les règles du style et la fin, comme il a été dit. Il faut donc comprendre que, par les exercices scolaires qui sont de tradition, et que l'on pourrait étendre d'après ces principes, la volonté écolière est ramenée des fins lointaines et des ambitions peu à peu à l'action même ; l'assiduité est alors en plaisir elle-même, et l'action prend toute la pensée et la garde, comme une bonne terre boit l'eau. Car saisir vaut mieux qu'admirer ; mais faire vaut mieux que saisir. Et le respect passe ainsi de l'intention au geste, comme la piété dans son profond

développement ; ainsi se forme pour toute une vie l'écolier de lettres, comme l'écolier de peinture.

Cette méthode d'écrivain, de penser à mesure que la plume écrit, ne se perd plus dès qu'on l'a assez éprouvée. Car la pensée sans objet est creuse ; et l'objet proche et convenable pour ce genre de pensée que les mots expriment, c'est la langue même. Comme l'architecte construit pierre sur pierre, mais nullement sur le papier, et encore moins en rêverie, ainsi l'écrivain écrit, liant un mot à un mot ; et ce qu'il écrit c'est sa pensée. Réciter à soi-même avant d'écrire, c'est une méthode d'orateur, qui a d'autres règles ; et si l'on ne peut s'en délivrer tout à fait, qu'elle regarde toujours de près les mots qui sont écrits, comme le maçon cherche une pierre convenable pour joindre à celles qui attendent. Comme un mouvement d'éloquence en appelle un autre qui continue, ou qui repose par le contraste, d'où naît la pensée oratoire, ainsi une ligne de prose, par les mots avec tous leurs sens, par les liaisons, qui vont toujours au-delà du projet comme un lait de ciment achève le bloc, par l'équilibre et les échanges avec ce qui précède, dessine déjà ce qui va suivre, et par l'ajustement le fait reconnaître. Car il n'y a qu'une pierre qui convienne, mais le maçon la trouve toujours. Par quoi la prose ressemble aux autres œuvres. Toujours, autant que l'œuvre est d'artisan, le modèle de l'œuvre est hors de l'œuvre ; mais autant que l'œuvre est d'artiste, c'est l'œuvre même qui est le modèle. Enfin ce qui renvoie à un autre objet est plat ; ce qui renvoie à la sagesse de l'auteur est pédant ; mais quand l'œuvre répond à elle-même et instruit l'artiste aussi bien, elle est de style alors. Et ce n'est pas par hasard que ce beau mot désigne aussi l'outil pointu qui sculptait autrefois l'écriture. Par ces convenances, la règle prend corps en même temps que le mot trouve sa juste place. Laissons maintenant le ciment durcir ; n'y touchons plus.

NOTES

I

Sur l'avant-propos

Les rares additions qu'on trouvera dans les chapitres terminaux de quelques-uns des Livres répondent seulement aux exigences de la mise en pages. Je ne les crois pas inutiles, mais je ne les jugeais pas non plus nécessaires, sans cette raison de métier. A cela près le *Système des Beaux-Arts* est réimprimé ici tel qu'il parut en 1920. Ce n'est pas que je n'y trouve à reprendre et à expliquer, mais je ne me crois pas capable de faire mieux maintenant. Cet ouvrage fut écrit dans la boue militaire, sans autre fin que de me distraire, et sans penser qu'il dût jamais être proposé au public. Ces conditions, qui sont favorables, ne se retrouveront jamais. Je ne pourrais, maintenant, oublier tout à fait les œuvres, les doctrines, les paradoxes de ce temps-ci. J'imaginerais une résistance du lecteur, un étonnement, des objections. Temps perdu, car tout ce qu'un auteur imagine de son lecteur est faux. Ainsi je perdrais de vue, peut-être, l'idée qui m'a soutenu en ce difficile sujet, c'est qu'une doctrine de l'imagination, sévèrement dessinée, devait conduire non seulement à ordonner les Beaux-Arts selon la nature humaine, mais aussi à les mieux comprendre, et à les reconstruire de plus près, et j'oserais dire physiologiquement. La terre des hommes est partout couverte de ces signes puissants que l'humanité se fait à elle-même. Or, si l'on prend les Beaux-Arts comme des langages, ainsi que Comte l'a fait, il n'est point vraisemblable qu'aucun langage ait été jamais la suite d'une idée, mais plu-

tôt il faut dire que le langage est le commencement de l'idée, et le premier objet de la réflexion. Il faut bien que l'homme parle avant de savoir ce qu'il dit. Mais on pouvait encore être dupe ici d'une autre manière, si l'on considérait les signes et les œuvres comme des copies d'images formées dans la fantaisie. Or c'est par ce côté-là que j'aborderai le problème, ayant décidé d'éprouver une bonne fois cette monnaie fiduciaire, qui a cours par la complaisance, et enfin d'exposer au jour les visions des rêves et tout ce qui y ressemble. La ferme doctrine de Descartes, convenablement suivie, conduisait finalement à comprendre que l'imagination tant décrite est elle-même presque toute imaginaire, et, bref, qu'il n'y a point d'images hors de la perception des objets présents. D'après cela il fallait rendre compte des œuvres en considérant seulement la structure humaine, les travaux humains, et les objets. Et puisque les remarques auxquelles j'étais ainsi conduit s'ordonnaient d'elles-mêmes en un système, jusqu'à éclairer un peu les secrets de l'art d'écrire, il me parut que ces chapitres pouvaient être soumis au public éclairé. Dans le fait l'ouvrage ne fut pas beaucoup lu, mais du moins il fut bien lu. La difficulté ne rebuta point, l'absence de preuves n'étonna point, dans un sujet qui a de quoi effrayer. Et les dissentiments, autant que j'ai su, vinrent principalement de ce que le lecteur, éclairé par la pratique d'un art déterminé, lui voulait attribuer plus de puissance ou une place plus éminente que je n'avais fait. Concernant l'idée directrice il ne s'éleva point de ces objections proprement scolastiques, fruits naturels de la psychologie errante. Tout artiste sait d'après une sévère expérience, que le métier rabat promptement l'imagination, et que le faire, même dans l'art de l'écrivain, et plus évidemment dans les autres arts, va bien plus loin que les pensées. Les notes qui vont suivre seront donc bien plutôt explicatives que polémiques. Au reste, puisqu'une idée n'est jamais qu'un instrument d'exploration, la fin des ouvrages de l'esprit doit toujours être d'avertir, plutôt que de persuader ; et celui-là seul qui découvre en quoi une idée est insuffisante s'en est servi comme il fallait.

II

Livre I. Chapitre III. — Sur les images

Une doctrine de l'imagination qui nous refuse le pouvoir, tant célébré, de contempler la forme et la couleur des objets absents, ne sera point aisément acceptée, peut-être, par ceux que l'expérience des arts n'a pas instruits. Je crois donc utile d'exercer le lecteur au sujet de trois exemples remarquables. Beaucoup ont, comme ils disent, dans leur mémoire, l'image du Panthéon, et la font aisément paraître, à ce qu'il leur semble. Je leur demande, alors, de bien vouloir compter les colonnes qui portent le fronton ; or non seulement ils ne peuvent les compter, mais ils ne peuvent même pas l'essayer. Or cette opération est la plus simple du monde, dès qu'ils ont le Panthéon réel devant les yeux. Que voient-ils donc, lorsqu'ils imaginent le Panthéon? Voient-ils quelque chose? Pour moi, quand je me pose à moi-même cette question, je ne puis dire que je ne voie rien qui ressemble au Panthéon. Je forme, il me semble, l'image d'une colonne, d'un chapiteau, d'un pan de mur ; mais comme je ne puis nullement fixer ces images, comme au contraire le regard direct, si l'on peut dire, me remet aussitôt en présence des objets que j'ai devant les yeux, je ne puis rien dire de ces images, sinon qu'il me semble que je les ai un instant aperçues. Mais comme il ne manque pas autour de moi de reflets, d'ombres, de contours indéterminés que je perçois du coin de l'œil et sans en penser rien, il se peut bien que je prenne, du souvenir de ce chaos d'un moment, l'illusion d'avoir évoqué, le temps d'un éclair, les parties du monument absent qu'en moi-même je nomme. Là-dessus je demande seulement que l'on se défie de soi-même, et que l'on ne décrive point par le discours au-delà de ce qu'on a vu.

Le second exemple concerne nos perceptions réelles, dans lesquelles l'imagination entre toujours. Je perçois un précipice par les yeux. Il est clair que ce que je perçois réellement est couleur et contours et que la vision de la profondeur est

imaginaire. Et voici la question. Quand cette perception imaginaire va au tragique par le vertige, ce qui arrive souvent lorsqu'une pierre roule, ou qu'un oiseau s'envole du rocher dans la profondeur, est-ce que l'abîme est alors dans ce que je vois, ou bien n'est-il pas seulement dans les mouvements retenus de tout mon corps qui en même temps se précipite et se retient ? Au vrai je sens l'abîme par la terreur ; et, parce que je le sens, je crois que je le vois. Cet exemple peut jeter dans des réflexions sans fin. Car, lorsque je vois l'horizon au loin, cette distance est imaginaire aussi ; je crois la voir, mais plutôt je la sens, en une préparation de mon corps à marcher longtemps. Afin de mieux apercevoir les pièges de l'imagination, amusez-vous, quand les feuilles auront poussé, à voir dans quelque branche qui se détachera sur le ciel un visage d'homme, et examinez si, par ce travail d'imagination, la forme de l'objet sera changée le moins du monde. Elle ne le sera pas, mais vous croirez d'abord qu'elle l'est.

Le troisième exemple n'instruira que ceux qui, à la manière des peintres, savent mesurer des grandeurs apparentes. La lune à son lever nous paraît plus grosse qu'au zénith ; et sans aucun doute c'est l'imagination qui la grossit. Mais enfin, direz-vous, elle la grossit ; elle étend ce disque au-delà des limites que l'optique déterminerait. L'imagination change donc les apparences ? Mais non ; elle ne change point les apparences. La lune n'apparaît pas plus grosse qu'elle ne devrait ; et les astronomes, qui mesurent souvent une telle image, je dis quant à sa grandeur apparente, vous diront que cette grosse lune à l'horizon ne couvre pas plus de divisions sur leur réticule, que la lune au zénith par les nuits claires. Ici encore nous croyons ferme, et je dirais même de tout notre cœur, que l'imagination fait apparaître une lune plus grosse ; mais cela n'est point. La lune ne paraît nullement plus grosse. Nous croyons qu'elle paraît plus grosse.

III

Sur le livre II et spécialement sur la danse

Il s'en faut de beaucoup que ce livre-ci ait l'ampleur convenable, et que l'existence collective y soit considérée. Mais, comme il ne faut point raturer témérairement, je me contente de trois remarques. Il fallait premièrement distinguer mieux le jeu et l'art, qui, dans le mouvement, sont souvent mêlés. La guerre est proprement un jeu, par la puissance qui surmonte, et aussi par l'esprit de combinaison ; mais la guerre n'est point esthétique parce qu'elle n'est nullement spectacle. Au contraire les revues militaires et les fêtes triomphales participent du beau ; elles sont représentation, signe, langage. Le jeu de ballon, de même que la guerre, ne représente rien ; mais une fête, au contraire, se représente à elle-même, et souvent n'est rien de plus que la signification de la fête, par tous et en même temps pour tous. Toutefois la fête diffuse n'a pas encore le caractère esthétique ; il lui manque d'être objet. Les fêtes les plus anciennes sont objet par ceci, qu'elles représentent les événements de la nature et de l'histoire. Elles sont théâtrales en ce sens. Il faut penser ici aux fêtes du printemps et des moissons ainsi qu'aux anciennes tragédies, ou encore à la messe solennelle. La cérémonie, le cortège et la danse font ici l'objet. L'idée de fête enveloppe donc les trois autres, et par là éclaire les arts en mouvement, et sans doute tous les autres.

La danse n'est qu'un jeu si elle n'est que spectacle. Mais aussi la danse est action. On saisirait l'essentiel de la danse si on la prenait comme fête nue, c'est-à-dire comme échange de signes absolument. Le moment caractéristique de la danse est celui du premier langage, où, à bien regarder, on comprend ce que l'on exprime, en comprenant seulement que l'autre comprend. Danser est un échange de mouvements imités, qui deviennent signes par ceci qu'ils se correspondent. Le rythme se rencontre en toute action concertée, comme de ramer ou de tirer sur un câble. Il devient esthétique dans la danse par

ceci, que l'action rythmée passe à l'état de pur spectacle sans cesser pourtant d'être action. Chacun danse devant l'autre et pour l'autre. La danse est le premier miroir. Si l'on observe la Dérobée des Bretons, on remarque une ressemblance des visages et une beauté en tous, par cette scrupuleuse attention ; en sorte qu'il y a de l'immobile en ce mouvement mesuré. Cette danse est architecturale et solide, déjà frise et ornement. Immobile comme ces grandes musiques, qui ne périssent point d'instant en instant, mais au contraire, en cette épreuve de la succession, se montrent durables par la constance signifiée dans le changement même. Ainsi la vraie musique, comme la vraie danse, s'oppose au temps dans le temps même, et représente le temps sous l'aspect de l'éternité. Retenons seulement que la danse est société, et que le style de la sculpture doit quelque chose à la danse. Il est clair, par opposition, que le style de la peinture doit beaucoup à la cérémonie. (V. Note VII.)

Ces deux termes, de danse et de cérémonie, s'opposent de toutes les façons ; le cortège est entre deux. La fête les enferme, mais les dépasse en ce sens qu'elle marque un moment de réflexion, et comme une dissolution des deux autres choses. Le comique est sur le passage, mais c'est le carnaval qui affirme le plus énergiquement l'esprit de la fête. J'indique seulement ce fragment de jeu dialectique, qui est dans la manière hégélienne. Je ne méprise point ce jeu ; mais j'ai éprouvé que la suite des arts ne se prête point sans résistance à des développements de ce genre-là. Toutefois les idées de ce modèle ne sont point mauvaises à suivre, et il est rare qu'elles ne conduisent point à découvrir quelque chose de neuf.

IV

Livre IV. — Sur la place de la musique dans une classification des Beaux-Arts

Misère fait ressource. Si j'avais lu de près de que dit Hegel de la musique, et qui est haut et fort, avant d'en écrire moi-même, peut-être n'aurais-je pas osé tant rapprocher cet art

sublime de ces arts un peu sauvages, et si bien liés aux mouvements du corps humain, comme sont l'acrobatie et la danse. Heureusement, en cet isolement où j'étais, je ne suivis point d'autre fil conducteur que l'exacte description de l'imagination elle-même. Ainsi au lieu de considérer, comme Hegel, que la musique, encore plus que la peinture, se déleste de matière, au lieu de remarquer après lui que le son est, de tous les signes, le plus près de la pensée, comme aussi le temps, où le son se développe, je fis attention au contraire à ceci que la musique est premièrement le chant, si naturellement lié à la danse, et que, disciplinant de plus près encore que la danse les mouvements du corps humain, elle se trouve ainsi parmi les premiers-nés des arts, et le moins pensé peut-être. Sur quoi un homme de notre temps se trompera aisément, par la coutume d'entendre souvent de vastes symphonies, sans aucun mélange des voix, et qui sont affranchies du mouvement humain par l'instrument, chose architecturale. Ce rapport étonnant, qu'il ne faut pas oublier si l'on veut comprendre le développement de la musique, ne doit pourtant pas couvrir jusqu'à la cacher cette agitation du corps humain, sensible dans l'orchestre, et redoublée par le chef d'orchestre d'après une loi qui est de nature, agitation contenue dans l'auditeur, et qui se fait jour par l'applaudissement. D'où j'aperçois que la musique prend notre âme par le dessous, et nos sentiments dans leur matière, avant que l'expression poétique les ait ornés de métaphores, avant qu'ils soient seulement nommés. C'est donc l'existence de l'âme, et non point son essence, qui s'exprime encore dans la musique la plus purifiée, j'entends ces mouvements cosmiques par lesquels l'immense existence nous est intime et intérieure. D'où je comprends que, par la musique, le monde s'offre toujours, et enfin que toute musique soit sur le point d'être descriptive, quoiqu'elle ne puisse point l'être du tout ; ce qui expliquera assez bien le paradoxe de ces titres célèbres, quelquefois imposés par l'artiste lui-même, plus souvent prononcés par la foule des admirateurs, et dont la vérité éclate, mais sans trouver développement. De cette présence, qu'il semble que l'on touche, résulte aussi ce caractère architectural de la musique, qui nous entoure et nous limite à la manière d'un temple, tempérant en effet nos mouvements, et nous offrant

impérieusement des chemins et des passages. Cet ordre nous touche en effet, non moins intimement que ne fait notre propre chant. En sorte qu'il est également vrai de dire que la musique exprime les nuances de notre existence subjective, et de dire qu'elle nous remet au monde. C'est pourquoi il faut ici penser l'union des deux, qui fait un monde sans parties et un infini possédé. D'où l'on passe à ce caractère toujours religieux de la musique, mais sans oublier non plus le corps humain et le monde. Et cela n'importe pas peu, car toute religion est de l'existence, non de l'essence. Et la musique, à son tour, exprime l'existence, à proprement parler, sans aucune essence, par ce déroulement dans le temps, qui réduit l'objet à ce qui arrive, d'abord attendu, ensuite retenu comme en éclair, mais transformé aussitôt par une négation continue du souvenir. Il y a un sillage de la musique qui a la forme du souvenir, mais qui est aussi oubli total. C'est donc le jeu de notre renaissance, et la métempsychose à chaque instant. Par ces raisons, il faut laisser la musique à sa place, qui est loin derrière nous ; et la poésie de même, quoique plus éclairée d'esprit. D'après ces perspectives redressées, ce qui est devant nous et nous attend, l'art de l'esprit, c'est bien la prose, il me semble.

V

Livre IV. Chapitre IX. — Sur la musique et l'idée

La Musique est, de tous les arts, le plus propre à faire paraître ce qui est vrai de tous, à savoir que l'idée qu'ils expriment n'est nullement séparable de l'œuvre, ni exprimable par des concepts. C'est que la Musique est fondée seulement sur l'art de faire tenir des sons ensemble, ce qui, d'un côté, exige que l'on abandonne ou tout au moins que l'on subordonne l'usage ordinaire des cris articulés, les ramenant au rang de simple matière. Comme il arrive si l'on entend un orateur d'assez loin pour ne plus saisir le sens des mots ; il reste alors un bruit de nature, qui exprime l'homme, mais bien au-dessous de ce qu'il voudrait. En revanche la

musique est capable d'assembler plusieurs discours ainsi dépouillés, leur rendant par l'accord ce qu'ils perdent de sens, et leur donnant finalement un sens plus haut, qui réunit en chaque moment, en quelque sorte, le discours et l'applaudissement, en éliminant tout à fait ce qui reste de rumeur dans les bruits de l'éloquence ; non pas tout à fait ; car l'orchestre et les chœurs se rapprochent souvent, l'un du bruit cosmique et inhumain, les autres du bruit humain, mais non sans préparation, non sans solution, et toujours sans perdre ni mettre en péril l'harmonieux assemblage. Qu'exprime donc la musique par là ? L'Église même, ou l'assemblée, en accord avec la nature tout entière, et c'est ce qui fait que la musique est si évidemment réelle au moment où elle se produit, et absolument hors de ce moment, c'est-à-dire soustraite aux hasards. Ce qui produit en effet l'idée indivisible du Dieu spinoziste, nature et humanité ensemble, sans aucune permission d'interrompre, ce qui est rompre. Cette intuition, intellectuelle en ses rares moments, et toujours périssable, ou pour mieux dire fugitive par les rappels de la nature, est au contraire, ici, apportée par la nature même, puisqu'elle tient tout entière dans une immédiate perception des sens. Le ravissement esthétique résulte donc bien de ce que l'imagination, en son libre jeu, s'accorde avec l'entendement, comme Kant l'a dit.

Il est à propos aussi d'expliquer un peu en quoi consiste ici le libre jeu de l'imagination. Car, dans la musique, de même que l'idée est pure, le jeu de l'imagination est pur aussi, sans ces complications politiques de l'entre deux. L'imagination, entendez les mouvements du corps humain sur lui-même, est alors éveillée toute, sans choix et hors des chemins de la coutume ; ce qui fait qu'écouter la musique c'est parcourir le champ entier des sentiments possibles, ce qui rassemble tous nos souvenirs en un, et en même temps ouvre tous les chemins de l'avenir, au lieu d'en montrer un ou deux, comme ferait le triste monologue, toujours durcissant et s'amincissant depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse. Mais cette idée même je ne l'exprime que métaphoriquement, l'idée restant distincte de la chose ; au lieu que la musique est cette idée même.

VI

Livre IV. — Sur la musique comme architecture

Architecture sonore, a-t-on dit souvent, J'ai longtemps repoussé cette métaphore. C'est le célèbre *Eupalinos* qui m'y a ramené ; et, de toute façon, il est vrai qu'on ne médite jamais vainement sur cette loi architecturale, qui est de solidité et de durée, autant qu'elle régit tous les arts sans exception. Les œuvres musicales n'ont point de durée par leur matière, mais seulement par l'assemblage, si serré et si plein qu'on n'y voudrait rien changer, et que la pensée n'en vient même pas. Au vrai la puissance d'une composition musicale résulte principalement de ce qu'elle efface à chaque moment la pensée même de changer, d'où l'œuvre apparaît comme durable et comme chose. Par la marche, par la promesse, par l'annonce sans aucune ambiguïté, on peut dire qu'elle existe toute. D'où l'on conclura que la belle musique s'exprime elle-même et n'exprime rien d'autre. C'est là qu'il faut toujours revenir. Et l'on pourrait aller jusqu'à dire que la musique faible ou manquée, ou laide, comme on dit, est telle seulement parce qu'elle n'assemble pas. La fugue aurait donc toujours raison, pourvu qu'elle assemble.

Maintenant il faut remarquer que ce sont des cris qui sont ainsi assemblés ; d'où l'édifice sonore discipline l'exécutant au plus profond, muscles et sang, et l'auditeur aussi par les mêmes causes ; elle nous touche donc, dans tous les sens de ce beau mot, nous arrête, nous dirige, nous détourne, à la manière d'un monument de pierre, en sorte que la métaphore de l'*Eupalinos* dit bien qu'elle nous enveloppe, qu'elle a des murs, des portes et des chemins comme le temple. D'où l'on comprend encore une fois qu'elle est œuvre, et d'ouvrier.

VII

Livre VIII, Chapitre IV. — Sur la composition

Quelqu'un s'étonna de ne rien trouver en cet ouvrage qui concernât la composition. Je veux dire ce que j'en crois. C'est là une idée à plusieurs sources, et peut-être toujours extérieure, c'est-à-dire fille d'intelligence et de nécessité. Par exemple un mouvement de voltige, d'un trapèze à un autre, est composé par la trajectoire immuable que décrit le centre de gravité du gymnaste ; ainsi il ne peut être autre. Une maison est composée d'après d'autres nécessités, mais surtout d'après la pesanteur encore. Une moitié de voûte, cela ne peut aller. Toutefois on pourrait peindre une moitié de voûte. On devine que la composition picturale reçoit ses règles de la nécessité architecturale, et de plus d'une manière. Pourtant j'aperçois un art qui a pour fin de composer, c'est l'art des cortèges et des assemblées. La composition est ici essentielle, par exemple dans un lit de justice, et on verra dans Saint-Simon pourquoi ; c'est que chaque place signifie quelque chose ; la nécessité que tous entendent, que tous soient vus ou entendus, achève l'assemblée. Peut-être le cortège n'est-il, pour le principal, que la préparation ou le développement de l'assemblée. Les privilèges s'y retrouvent encore, ainsi que la nécessité de trouver passage et d'établir d'avance le respect. Il me semble qu'hors de ces nécessités extérieures la composition n'est jamais rien ; car on ne peut nommer composition cet ordre de développement intérieur qui, dans la musique, fait revenir le semblable ou l'opposé, et tout ensemble dans la terminaison. Le mot composition, par sa structure, refuse ce sens.

La composition serait donc extérieure absolument. A ceux qui repousseraient ce paradoxe, je veux proposer deux exemples étonnants. L'un est pris de ces tableaux de la Sixtine qui reçoivent leur forme de l'édifice ; on y remarquera la composition selon le triangle, qui certainement a réglé le nombre et l'attitude des personnages, sans aucun artifice, parce que la nécessité de composer reste bien clairement

extérieure. Les autres exemples, directement opposés à ceux-là, sont offerts par tous les genres de la composition dite pyramide, groupement des personnages souvent critiqué, parce que l'on ne voit point de raison extérieure qui fasse qu'une Sainte-Famille, par exemple, soit ainsi disposée, et que l'on nie que les rapports des personnages et l'échange des sentiments puisse exiger cette forme empruntée à l'architecture, mais non point imposée par l'architecture. D'où l'on pourrait dire que le monument soutient le tableau mais que l'idée architecturale le dissout ; ou, en d'autres termes, que la contrainte extérieure doit se montrer telle, enfin que la nécessité imitée n'est nullement la nécessité.

Le sujet, comme on voit, ne s'éclaire pas. Je proposerai encore deux remarques. La première est pour montrer que la nécessité architecturale, qui tient à la pesanteur, ne règle pas moins l'attitude du corps humain et sa place ; et, par négation de cette condition, je remarque que ce qui ne pèse point, comme oiseaux, personnages ailés, personnages flottants, est presque toujours mal placé dans un ensemble pictural.

La deuxième remarque est que le développement d'une belle œuvre, soit dans le temps, soit dans le lieu, devient règle de composition en d'autres œuvres, en cela imitées, et qui ne sont pas toutes médiocres. Ainsi sont les unités au théâtre, et les règles de la sonate et de la symphonie. Je conclus, quoique ce soit prématuré, que la composition se rapporte à l'industrie, et désigne ce qui, dans l'œuvre, se conforme à une nécessité d'avance comprise, ou bien à un plan de raison. J'ai assez montré que ces idées séparables se trouvent aussi bien et mieux dans les œuvres qui n'ont point de beauté que dans les belles, et qu'ainsi la connaissance du beau ne reçoit d'elles aucune lumière, quoique, par une pente naturelle, la critique s'égare souvent par là.

VIII

Livre IX, Chapitre IV. — Sur le dessin et le portrait

Cette idée, que l'art du portrait soit étranger à l'art du dessin et même le nie, est de celles qui ont étonné le lecteur. Et,

quoique la marche de cet ouvrage-ci dispose plutôt à suivre les idées et à les essayer qu'à les réfuter, néanmoins sur ce point-là des objections se sont élevées, et des œuvres aussi, car il existe un bon nombre de portraits qui, sans le secours de la couleur et même de l'ombre, et par le trait seulement, font revivre un regard d'homme. Il fallait donc méditer de nouveau sur ces exemples, mais sans cette précipitation à changer qui est plus redoutable dans le travail de la pensée qu'au contraire l'application à ne point changer les idées d'abord, qui est fidélité. J'ai donc interrogé ces juges muets, et il m'a semblé que l'immobilité était leur attribut, ce qu'on ne peut affirmer d'un portrait peint. Le portrait peint est étranger au mouvement, et ainsi ne reçoit point non plus la négation du mouvement. L'immobile est pensé dans le mouvement fixé. Je dirais bien que les portraits faits au crayon ou à la plume promettent, mais ne développent pas ; ce n'est toujours qu'un moment fixé ; d'où quelque chose de sec en cette force ressemblante. Nous sommes renvoyés au modèle ; mais c'est l'imagination errante qui a la charge du développement. Au lieu que le portrait peint développe nos pensées et nos sentiments dans la perception même, et ainsi ne nous renvoie jamais à un modèle imaginaire. Le portrait gravé s'approche un peu de la peinture, par les ombres ; et la peinture reproduite par ce moyen garde encore ses caractères, ce qui conduit le graveur à vouloir peindre en noir et blanc d'après le modèle de chair. Toutefois il me semble que la traduction du sentiment total, ou de l'histoire rassemblée d'une vie, par le geste du graveur, trouve un obstacle dans ce geste même, toujours entraîné par le rapport extérieur. J'en trouve un exemple dans la célèbre pièce des *Cent Florins*, où l'on voit à gauche les docteurs au trait sur fond blanc, mais aussi en action, ce qui représente comme il faut leurs misérables disputes, au lieu que le visge du Christ, qui doit et voudrait exprimer, à la manière du portrait, le sentiment durable, et enfin le plus intérieur de la personne, est presque vide sous ce rapport, malgré le travail des ombres ; et cela avertit, il me semble, que le graveur, en son travail propre, n'est pas ici disposé, je dis en son corps, pour traduire les richesses du cœur. D'où je reviendrais à dire que ces êtres crayonnés impérieusement, et auxquels je pensais, sont des natures

plutôt que des personnes ; j'entends qu'au lieu d'offrir des nuances et replis sans fin, ils portent plutôt le signe de l'achevé et de l'impénétrable, comme on voit dans les formes animales, où il est évident, alors, que le dessin suffit, et que la couleur ne peut rien ajouter. Aussi ne peut-on faire le portrait d'un chat. L'expression est forte, sans doute, mais d'un moment, et sans mémoire. C'est pourquoi la couleur, alors, est comme étrangère et de reflets ; elle nous renvoie à quelque objet, comme ces portraits éclairés par la lampe ou par le feu ; mais ce ne sont point des portraits.

IX

Livre IX, Chapitre V. — Sur le pastel

Ce que j'ai écrit du pastel a trouvé et trouvera résistance. Or j'étais et je suis encore tout à fait assuré de moi-même dans ce sommaire jugement, parce que les principes, analysés d'abord sans aucun parti pris, s'accordaient exactement avec des impressions relativement récentes, toutes concordantes, et encore vives. Mais, par cela même, peut-être ai-je glissé à juger du beau, alors que je voulais seulement définir un genre. Un ami clairvoyant me disait sur ce propos-là : « En ces matières, Kant à vu juste, et non Platon. On peut définir le jugement esthétique, mais non le beau, et cela ne revient pas au même. » Je cite cette formule en vue d'aider le lecteur à comprendre qu'un travail du genre de celui-ci doit se séparer de cette critique d'art qui donne son propre goût comme règle. Si j'ai manqué à cette règle, ici ou là, par un entraînement naturel, je dois m'en excuser. Mais peut-être n'est-ce pas plus rabaisser le pastel, quand on remarque qu'il exprime proprement le mouvement de la coquetterie plutôt que le sentiment vrai, que ce ne serait rabaisser la comédie si on disait qu'elle fait rire. Et je suis bien loin de penser qu'il n'y ait pas de grandeur dans la frivolité. Quant à la différence des genres, maintenant, il est clair que le pastel peut imiter plus ou moins la peinture.

Mais, quand le frotté du pastel produirait les mêmes effets que les touches du peintre, ce que je ne crois point possible, il resterait encore que le geste n'est pas le même dans le pastelliste et dans le peintre, et que le mouvement de l'autre la nie et l'efface. Tout art est de précaution ; mais les gestes et l'attitude de la prudence, de la retenue, disons même du respect, diffèrent selon les travaux, les instruments, et les œuvres. Le chanteur se discipline lui-même par d'autres moyens que le violoniste ; de même il y a bien de la différence dans l'approche, le toucher, et même dans le mouvement si expressif de retirer la main, entre le peintre et le pastelliste. Et, comme il ne se peut pas que le sentiment ne dépende point du geste, aussi ne se peut-il pas que l'œuvre ne garde pas la trace du sentiment. Il est bien clair, au reste, que la couleur du pastel n'est pas incorporée ni à son soutien, ni à elle-même. La surface fragile du pastel s'apparente donc au trait du vrai dessin, qui ne pénètre nullement dans le papier.

On dirait la même chose en d'autres termes, en disant que le pastel est séparé de tout édifice. Par opposition, on est donc conduit à juger aussi de la fresque, qui est matière architecturale. Et ce n'est pas peu, si, par le voisinage ou mieux par l'intime présence de l'art régulateur, on est ramené tout droit à la majesté, à la simplicité, à la sincérité qui caractérisent évidemment la fresque. La ligne, retenue dans la masse, entraînerait moins ; elle n'aurait plus cette légèreté de l'instant ; et la couleur, sans perdre tout à fait son caractère ornemental, donc subordonné, serait relevée par l'édifice, comme tout ornement. Faute d'une contemplation suffisante de ces grandes œuvres, je m'abstiens de pousser plus loin l'analyse. Il me semble que la gravure, comparée au dessin, donnerait occasion à des remarques du même genre, mais sans doute plus faciles à suivre. Car, si le trait du graveur ne mord pas toujours beaucoup sur le papier, du moins le geste du graveur a mordu sur une surface résistance, ce qui, le mouvement étant tempéré par le sentiment, permettrait quelque imitation de l'ombre picturale. C'est ici que la hachure, sous le nom de griffonnage, trouverait son juste emploi.

TABLE ALPHABÉTIQUE

Accent, p. 86.
Accord, p. 99, 118.
Acoustique, p. 151, 152.
Acteur, p. 151, 296.
Action, rythmée, p. 87 ; *théâtrale*, p. 148, 151 ; *sculptée*, p. 217 ; *signe*, p. 238 ; *geste*, p. 275 ; *dessinée*, p. 281 ; *racontée*, p. 330 ; *métier*, p. 338.
Admiration, p. 154.
Age, p. 66.
Allégorie, p. 225, 267.
Alphabet, p. 275.
Ambition, p. 37.
Amitié, p. 75.
Amour, p. 58, 75, 166, 262.
Analyse, p. 311, 314.
Anecdote, p. 223, 291.
Animal, p. 98.
Anxiété, p. 27.
Apologue, p. 97.
Apparence, théâtre, p. 46, 163, 164, 166 ; *éloquence*, p. 176 ; *sculpture*, p. 232 ; *peinture*, p. 243, 272 ; *prose*, p. 335.
Aquarelle, p. 287.
Aqueduc, p. 181.
Arc de Triomphe, p. 297.
Archimède, p. 276.
Architecture, objet, p. 34 ; *populaire*, p. 38 ; *père des arts*, p. 39 ; *spectacle*, p. 175 ; *porte sculpture et peinture*, p. 197 ; *fresque et vitrail*, p. 288, 357 ; *musique*, p. 352 ; *règle de composition*, p. 353.
Argot, p. 336.
Aristote, p. 62, 198, 311.
Arnolphe, p. 168.
Artisan, artiste, p. 33, 34 ; *solitaire*, p. 42, 43 ; *ornement*, p. 189 ; *exécution*, p. 204 ; *écrivain*, p. 341.
Artiste, p. 34, 35, 36, 37.
Astres, p. 32.
Astronomie, p. 24.
Attente, p. 332.
Avare, p. 161, 165.
Avocat, p. 106.

Bacchus, p. 256.
Ballet, p. 153.

Balzac, peinture, p. 189, 260 ; *illustration*, p. 292 ; *personnages*, p. 317 ; *romanesque*, p. 326 ; *description*, p. 330 ; *ratures*, p. 337.
Bas-relief, p. 219, 222, 223.
Beau, p. 9, 10.
Bêtes, p. 98.
Bible, p. 256, 315.
Bijoux, p. 70.
Blason, p. 297.
Bonheur, p. 262, 309.
Bouffons, p. 139, 164.
Bronze, p. 220.
Bruit, p. 129.
Buste, p. 231.

Caractères, p. 144, 161.
Caricature, p. 294.
Carlyle, p. 266.
Carnaval, p. 348.
Cathédrale, p. 178, 196.
Cause, p. 332.
Ceinture, p. 63.
Cérémonie, costume, p. 64 ; *bas-relief*, p. 222, 223 ; *peinture*, p. 256, 257 ; *politesse*, p. 261, 262 ; *portrait*, p. 265 ; *composition*, p. 353.
Chansons, p. 121, 122.
Chant, naturel, p. 113 ; *populaire*, p. 116 ; *purification*, p. 132 ; *invention*, p. 289 ; *corps humain*, p. 349.
Chape, p. 62.
Chaumière, p. 194.
Chœur, p. 118, 147.
Cicéron, p. 224.
Cintre, p. 195.
Cirque, p. 56, 139, 170, 295.
Clavier, p. 121.
Colère, p. 28.
Colonne, p. 182.
Comédie, p. 161, 164, 295, 296.
Comédien, p. 55.
Composition, p. 353.
Comte, p. 32.
Concept, p. 272.
Confidence, p. 315.
Conscience, p. 41, 135, 322, 323.
Consolation, p. 61, 84, 92.
Consuelo, p. 117.
Contemplation, poésie, p. 33, 94 ; *nature*, p. 269 ; *récit*, p. 315, 321.
Contracture, p. 27.
Conversation, p. 190, 238, 263, 339.
Copie, p. 259.
Corps, p. 17, 26.
Costume, geste, p. 43, 62 ; *mode*, p. 68 ; *soutien*, p. 71 ; *style*, p. 187 ; *pli*, p. 228, 229 ; *nu*, p. 234.
Couleur, apparence, p. 246 ; *portrait*, p. 258 ; *sentiment*, p. 264 ; *nu*, p. 267 ; *paysage*, p. 269 ; *dessin*, p. 286, 355, 356.
Courage, p. 53, 56.
Cri, p. 81, 298, 352.
Critique, p. 13, 176.
Croire, p. 11.
Croix, p. 184.
Croyance, p. 20.
Cuivres, p. 129.
Culte, p. 42.
Culture, p. 84.

Danse, p. 42, 53, 58, 201, 347.
Déclamation, p. 151.
Décor, p. 149.
Décoration, p. 186.
Défilé, p. 51.
Délirants, p. 18.
Délire, p. 28.
Descartes, p. 8, 25.
Description, p. 94, 316, 317, 323, 324.
Dessin, *geste fixé*, p. 23 ; *écriture*, p. 41, 276, 277 ; *modèles*, p. 57 ; *architecture*, p. 177, 178 ; *ornement*, p. 204 ; *sculpture*, p. 214, 232 ; *mouvement*, p. 46, 47, 219, 256 ; *nu*, p. 267 ; *portrait*, p. 285, 354.
Destin, p. 333.
Dialectique, p. 238, 239.
Dialogue, p. 139, 143.
Dieu, p. 133.
Dieux, p. 268.
Disputeurs, p. 298.
Documents, p. 299.
Drame musical, p. 133, 148 ; *personnages*, p. 144.
Draperie, p. 228.
Durée, p. 186, 187.

Ecolier, p. 340, 341.
Ecriture, p. 275, 276, 277, 303.
Eglise, p. 151, 351.
Elégie, p. 92.
Eloquence, *logique*, p. 10, 311 ; *passions*, p. 20 ; *procédés*, p. 82 ; *foule*, p. 99 ; *école*, p. 340.
Emotion, *imagination*, p. 19, 29, 30 ; *physiologie*, p. 26, 27 ; *poésie*, p. 93 ; *larmes*, p. 154.
Emportement, p. 27.
Enfant, p. 78.
Ennui, p. 96, 329.
Epopée, p. 91.
Equitation, p. 54.
Erreur, p. 24.
Erudition. p. 318.
Escrime, p. 55.
Esope, p. 98.
Esprit, p. 159, 170.
Esquisse, p. 211, 258, 327.
Estampe, p. 287.
Etoiles, p. 277.
Eupalinos, p. 352.
Exécution, p. 204.
Exorde, p. 101.
Expression, *commune*, p. 12 ; *sentiments*, p. 42 ; *décence*, p. 67 ; *retenue*, p. 68 ; *visage*, p. 76 ; *poésie*, p. 82 ; *musique*, p. 134 ; *style*, p. 202, 203 ; *peinture*, p. 252.

Facilité, p. 202, 214.
Fantaisie, p. 35.
Fatalité, p. 141.
Fer, p. 180, 193, 198.
Fête, p. 42, 347.
Figaro, p. 146.
Foi, p. 61.
Force, p. 52, 194.
Forme, p. 226, 227.
Fou, p. 31, 261.
Foule, p. 40, 99, 100, 105, 152.
Franchise, p. 71, 262.
Fresque, p. 288, 357.
Frivolité, p. 64, 171.

Général, p. 10.
Génie, p. 38, 39.
Genres, p. 294, 356.
Géomètre, p. 278.
Geste, imagination, p. 43 ; *théâtre*, p. 140, 152 ; *écriture*, p. 275 ; *dessin*, p. 281, 282 ; *pastel*, p. 356.
Glaise, p. 211.
Gœthe, p. 185.
Goût, p. 356.
Grâce, p. 74.
Grammaire, p. 306.
Graphologue, p. 276.
Gravure, p. 285, 356, 357.
Grimace, p. 72, 213.
Guerre, p. 51, 90.
Gymnastique, p. 26.

Hachure, p. 285, 357.
Hallucination, p. 18.
Hamlet, p. 144, 163.
Harmonie, p. 122.
Hegel, p. 348, 349.
Helmholtz, p. 125.
Hercule, p. 224.
Héroïque, p. 131.
Héros, p. 57.
Histoire, p. 41, 316, 319, 324, 325.
Homère, p. 98.
Honte, p. 52.
Horloge, p. 200.
Humanité, p. 41.
Humeur, p. 73.

Ibsen, p. 148.
Idée, extérieure, p. 38, 39 ; *industrielle*, p. 198, 199 ; *prose*, p. 337 ; *musique*, p. 350.
Illusion, p. 175, 244.
Illustration, p. 292.
Images, p. 17, 23, 30.
Imagination, corps humain, p. 8, 57 ; *forte*, p. 17 ; *rêverie*, p. 95, 96 ; *sculpture*, p. 212, 213 ; *errante*, p. 227 ; *invention*, p. 290, 291 ; *roman*, p. 319, 328 ; *instantanée*, p. 330 ; *Descartes*, p. 344 ; *perception fausse*, p. 345.
Imitation, politesse, p. 41 ; *musique*, p. 126 ; *modèles*, p. 209 ; *moquerie*, p. 295.
Immobile, p. 188, 216.
Importance, p. 168.
Impression, p. 245.
Impressionnisme, p. 271.
Improvisation, p. 118.
Impudence, p. 60, 67.
Indignation, p. 102.
Industrie, non esthétique, p. 37, 38 ; *machines*, p. 198 ; *idée séparée*, p. 337.
Ingénieur, p. 198.
Inspiration, instabilité, p. 36 ; *contraintes*, p. 37 ; *écrivain*, p. 337.
Intonation, p. 100.
Invention, p. 36.
Ironie, p. 102, 103.
Irritation, p. 27.
Ivresse, p. 59.

Jaloux, p. 168.
Japonais, p. 280, 287.
Jardin, architecture, p. 46 ; *perspectives*, p. 180 ; *contraintes*, p. 181, 182.

Jessica, p. 167.
Jeu, p. 347.
Jugement, musique, p. 123 ; *métier*, p. 193, 198 ; *peinture*, p. 248 ; *ligne*, p. 278 ; *prose*, p. 308, 312 ; *amour*, p. 324.

Kant, Critique du Jugement, p. 7, 356 ; *ornement*, p. 189 ; *imagination et entendement*, p. 351.

La Fontaine, p. 98.
Langage, œuvres, p. 12, 184, 185, 344 ; *cri*, p. 81 ; *apprendre*, p. 238 ; *écriture*, p. 276, 296, 297.
Larmes, p. 154.
Lecture, p. 308.
Leibniz, p. 298.
Liberté, immanente, p. 123 ; *comédie*, p. 164 ; *ornement libre*, p. 181, 188 ; *peinture*, p. 253 ; *roman*, p. 332.
Ligne, peinture, p. 250, 264 ; *dessin*, p. 278 ; *mouvement*, p. 280, 281.
Logique, p. 9, 311.
Lumière, p. 247.
Lune, p. 346.
Luthier, p. 120.

Macbeth, p. 148.
Machine, p. 38, 198.
Maçon, p. 194, 341.
Maison, p. 183, 199, 338.
Majesté, p. 77.
Marbre, p. 214.
Mathématique, p. 11, 313.
Matière, résistante, p. 33 ; *première*, p. 35 ; *architecture*, p. 183 ; *ornement*, p. 186 ; *meubles*, p. 191 ; *métiers*, p. 204 ; *marbre*, p. 214.
Maximes, p. 315.
Mécanique, p. 165.
Méditation, p. 35.
Mélancolie, p. 117.
Mélodie, p. 115.
Mélopée, p. 100.
Mémoire, p. 30, 83,
Mémoires, p. 315.
Mépris, p. 102.
Messe, p. 63, 150.
Méthode, de l'esthétique, p. 9, 343, 344 ; *de l'artiste*, p. 287.
Métier, œuvre, p. 37, 38 ; *comédie*, p. 165, 166 ; *peinture*, p. 257 ; *travaux*, p. 338 ; *écrivain*, p. 344.
Meuble, matière, p. 177 ; *style*, p. 189, 204.
Michel-Ange, marbre, p. 37, 211 ; *architecture*, p. 183.
Mimique, imagination, p. 23, 43 ; *art*, p. 55, 139.
Mode, p. 65.
Modèle, l'œuvre même, p. 36, 38, 39, 337 ; *imaginaire*, p. 44 ; *sculpture*, p. 209, 214 ; *peinture*, p. 258 ; *dessin*, p. 290.
Modestie, p. 337.
Modulation, p. 123, 124.
Molière, p. 160.
Montaigne, prose, p. 307 ; *prose rompue*, p. 309 ; *Essais*, p. 315 ; *romanesque*, p. 333.

Monument, p. 183.
Mots, p. 305, 334.
Moulage, p. 209.
Moule, p. 200.
Moulin, p. 192.
Mouvement, expression, p. 69; *retenu*, p. 175; *sculpture*, p. 210, 215; *dessin*, p. 222, 281; *bas-relief*, p. 222, 223; *peinture*, p. 255.
Muscles, p. 27, 28, 61.
Musique, contraintes, p. 37; *imagination*, p. 38; *chant*, p. 43; *bouffonne*, p. 170, 171; *mécanique*, p. 199; *style*, p. 202; *sa place dans la classification*, p. 348.
Mystique, p. 260.

Naïveté, p. 314.
Napoléon, p. 152.
Nature, maître, p. 37; *chemin*, p. 193; *sculpture*, p. 213; *peinture de nu*, p. 268; *paysage*, p. 269, 270; *roman*, 330, 331.
Nécessité, dans l'œuvre, p. 33, 34; *et volonté*, p. 149; *roman*, p. 332.
Nu, expression, p. 64; *enfant*, p. 78; *négation*, p. 234; *peinture*, p. 266; *dessin*, p. 283.

Objet, régulateur, p. 31, 44, 212; *couleur*, p. 247; *personnages de roman*, p. 327.
Observation, p. 9.
Œdipe, p. 144.
Œuvre, p. 24, 34.
Ogive, p. 195.
Olympe, p. 225.
Ombre, sculpturale, p. 219; *picturale*, p. 251, 283; *dessin*, p. 279, 284, 285.
Orateur, p. 99, 101, 203.
Orchestre, p. 129.
Ordre, p. 10, 39, 51.
Orgue, p. 121, 126.
Ornement, trace d'outil, p. 33; *musical*, p. 121, 127; *architecture*, p. 178; *libre*, p. 181; *matière*, p. 186; *utile*, p. 190; *écrit*, p. 196.
Orphée, p. 95.
Outil, p. 199.

Parade, p. 51.
Parodie, p. 169.
Parure, p. 64, 70, 262.
Pascal, p. 187.
Passion, croyance, p. 18; *physiologie*, p. 26; *délire*, p. 28; *vaincue*, p. 55; *gymnastique*, p. 61; *gestes*, p. 73; *éloquence*, p. 101, 103; *musique*, p. 112, 127; *expression*, p. 135; *tragédie*, p. 143, 146; *comédie*, p. 160, 162, 163; *sculpture*, p. 218, 236.
Pastel, p. 286, 356.
Paysage, p. 268, 287.
Peinture, portrait, p. 74, 221, 354; *perspectives*, p. 179; *parure*, p. 229; *sentiment*, p. 232, 264; *apparence*, p. 243; *mouvement*, p. 282; *composition*, p. 353.
Pensée, commune, p. 67, 68;

sculpture, p. 221 ; *allégorie*, p. 226 ; *pure*, p. 237 ; *dialectique*, p. 239 ; *prose*, p. 305, 318, 329.
Penseur, p. 234.
Perception, p. 25, 269.
Percevoir, p. 11.
Perruque, p. 66.
Personnages, p. 325.
Perspective, p. 178.
Persuasion, p. 103.
Peur, p. 20, 52.
Photographie, p. 278, 281.
Physiologie, p. 26.
Piano, p. 121, 124.
Pierre, p. 39.
Pitié, p. 156.
Plaideur, p. 106.
Plaidoyer, p. 11.
Platon, *passions*, p. 27, 104, 155 ; *dialectique*, p. 239 ; *analyse*, p. 311 ; *récit*, p. 314 ; *esthétique*, p. 356.
Pli, p. 228, 229.
Poésie, *contemplation*, p. 33 ; *mémoire*, p. 83, 289 ; *tragédie*, p. 147 ; *prose*, p. 307.
Politesse, *danse*, p. 53 ; *amour*, p. 60 ; *calme*, p. 72 ; *éloquence*, p. 81 ; *style*, p. 201, 339 ; *expression*, p. 237, 261 ; *peinture*, p. 254.
Portrait, *travail du peintre*, p. 38 ; *caractère*, p. 67, 249 ; *marbre*, p. 210, 220 ; *ressemblance*, p. 258 ; *nu*, p. 268 ; *portrait dessiné*, p. 285, 293, 354, 355 ; *pastel*, p. 286.
Prédiction, p. 142.
Preuve, *déshonorée*, p. 8, 9 ; *toujours oratoire*, p. 11 ; *étrangère à la prose*, p. 310, 311 ; *scolastique*, p. 313.
Prière, p. 260.
Prononciation, p. 85.
Prose, *non éloquence*, p. 11 ; *beauté propre*, p. 12 ; *libre*, p. 39 ; *dernier venu des arts*, p. 43, 47 ; *ratures*, p. 57 ; *Esope*, p. 98 ; *persuasion*, p. 104, 105 ; *mouvement*, p. 108 ; *élégance*, p. 187 ; *ornement*, p. 196, 200 ; *politesse*, p. 203, 204 ; *forme*, p. 226 ; *dessin*, p. 280 ; *règles de raison*, p. 299, 313, 329 ; *analyse*, p. 309, 330.
Pudeur, *amour*, p. 59 ; *expression*, p. 69 ; *éloquence*, p. 99 ; *sentiment*, p. 265 ; *récit*, p. 331.
Pureté, p. 114.
Pyramides, p. 177, 297.

Quatuor, p. 129.

Raison, p. 105.
Raisonnement, p. 107, 311.
Rature, p. 212, 337.
Récit, p. 314, 315, 329.
Récitation, p. 86.
Réflexion, p. 163.
Régimes, p. 26.
Règle, p. 19, 353.
Relief, p. 251, 329.
Religion, p. 61, 96, 132.
Rembrandt, p. 355.
Répétition, p. 34.

Repos, p. 216, 269.
Respect, p. 169.
Ressemblance, funeste, p. 197 ; *facile*, p. 215, 231 ; *selon le peintre*, p. 258, 259, 260 ; *caricature*, p. 294, 295.
Retouche, p. 248, 259, 284.
Rêverie, errante, p. 21 ; *passionnée*, p. 29 ; *musicale*, p. 135 ; *contemplative*, p. 323.
Rêves, p. 21, 23, 24.
Ridicule, p. 157, 164.
Rime, p. 80, 88.
Rire, p. 157, 168, 169.
Roman, images, p. 264 ; *illustration*, p. 292 ; *vérité*, p. 297 ; *poète et romancier*, p. 310 ; *œuvres de prose*, p. 313 ; *Tacite*, p. 316 ; *descriptions*, p. 323, 324.
Romanesque, p. 321, 326, 332, 333.
Rouen, p. 178.
Rousseau (*Jean-Jacques*), p. 59.
Ruines, p. 177.
Rythme, mémoire, p. 83 ; *poétique*, p. 87 ; *sentiment et rythme*, p. 93 ; *musical*, p. 111.

Sagesse, p. 77.
Sanglots, p. 157.
Santé, p. 262.
Satire, p. 167, 169.
Scapin, p. 164.
Sculpture, cannes, p. 36 ; *architecture*, p. 182 ; *ornements*, p. 196, 197 ; *mécanique*, p. 209.
Sentier, p. 193.
Sentiment, cérémonie, p. 42 ; *poésie*, p. 68, 87 ; *musique*, p. 135 ; *peinture*, p. 221, 244 ; *portrait*, p. 249, 250, 264 ; *politesse*, p. 261 ; *de la nature*, p. 271 ; *objets*, p. 322.
Sermon, p. 107.
Shakespeare, p. 144, 167.
Sibylle, p. 18.
Signe, origines, p. 41 ; *ambigus*, p. 70, 71, 233 ; *croix*, p. 184 ; *écrits*, p. 275, 298.
Silence, p. 185.
Société, ordre humain, p. 39 ; *cortèges*, p. 52 ; *danses, fêtes*, p. 61, 347 ; *discussion*, p. 82 ; *plaisirs*, p. 191 ; *ombres*, p. 217 ; *portraits*, p. 257 ; *civilisée*, p. 261 ; *mécanique*, p. 333.
Socrate, p. 176, 189.
Solidité, p. 177, 190.
Solitaire, p. 239, 309.
Solon, p. 239.
Somnolence, p. 28.
Son, p. 112, 113.
Sonate, p. 131, 134.
Sottise, p. 67.
Sourire, p. 75, 158.
Souvenir, émotion, p. 30 ; *musique*, p. 117, 135 ; *mécanisme*, p. 289.
Spectacle, p. 51.
Spectateur, p. 175, 244.
Sphinx, p. 186, 225.
Statue, p. 179, 221.

Stendhal, prose pure, p. 309 ; *description*, p. 316, 330 ; *Sorel*, p. 333.
Style, mode, p. 69 ; *meubles*, p. 189 ; *ornements*, p. 200 ; *musique*, p. 201 ; *costume*, p. 228, 229 ; *dessin*, p. 281 ; *prose*, p. 335, 339, 340.
Sublime, p. 90, 156.
Symbole, p. 148, 265.
Syntaxe, p. 188.
Système, p. 8.

Tacite, p. 316.
Tambour, p. 111.
Temps, dans l'épopée, p. 92 ; *dans la musique*, p. 112, 126, 127, 136 ; *dans la tragédie*, p. 141, 146, 147 ; *sentiments*, p. 264.
Thalès, p. 228.
Théâtre, p. 55, 139,
Thorax, p. 65.
Timbres, p. 130.
Timidité, p. 71, 72, 73, 74.
Toge, p. 230.
Tolstoï, p. 318.
Tombe, p. 184.
Ton, p. 123, 124.
Tragédie, conventions, p. 141 ; *passions*, p. 162, 163 ; *attente*, p. 332.
Tragique, p. 141, 331.
Traits, p. 308.
Tromperie, p. 176.
Typographie, p. 304, 337.
Tyran, p. 253.

Universel, p. 11.
Usine, p. 192, 200.
Utilité, p. 177, 189.

Variations, p. 126.
Vêpres, p. 63.
Vérité, p. 163.
Vers, p. 87.
Vertige, p. 346.
Vertu, p. 52.
Ville, p. 192.
Vinci, p. 279.
Violon, p. 120, 130.
Virtuose, p. 122, 128.
Visage, beau, p. 67 ; *expressif*, p. 77 ; *accessoires*, p. 232.
Vitraux, p. 187, 288.
Voir, p. 243.
Voix, soutien de l'imagination, p. 18 ; *discipline*, p. 81 ; *chant*, p. 113 ; *alphabet*, p. 299.
Volonté, p. 149.
Voûte, p. 178, 195.
Voyant, p. 31.
Vrai, p. 8, 310.
Vraisemblance, p. 162.
Vulgarité, p. 86, 295.

Wagner, p. 150.

Zénon, p. 281.

Avant-propos 7

LIVRE PREMIER : DE L'IMAGINATION CRÉATRICE

I. *La Folle du Logis* 17
II. *Du Rêve et de la Rêverie* 21
III. *Des Images et des Objets* 23
IV. *Du Corps Humain* 26
V. *L'Imagination dans les Passions* 29
VI. *De la Puissance propre de l'Objet* 32
VII. *De la Matière* 35
VIII. *Du Cérémonial* 39
IX. *D'une Classification naturelle* 42
X. *Tableau des Beaux-Arts* 45

LIVRE DEUXIÈME : DE LA DANSE ET DE LA PARURE

I. *Des Danses Guerrières* 51
II. *De l'Art Equestre et de Quelques Autres* 54
III. *Des Acrobates* 56
IV. *De la Danse Amoureuse* 58

v. *De la Danse Religieuse* 60
vi. *Du Costume* 62
vii. *De la Mode* 65
viii. *De la Parure* 70
ix. *De la Politesse* 72
x. *De l'Aisance et de la Grâce* 74
xi. *De la Beauté du Corps Humain* 76

LIVRE TROISIÈME : DE LA POÉSIE ET DE L'ÉLOQUENCE

i. *Du langage parlé* 81
ii. *De la poésie comme Mnémotechnie* 83
iii. *De la Poésie et de l'Acoustique* 85
iv. *Du Rythme Poétique* 87
v. *De l'Epique* 90
vi. *De l'Elégiaque* 92
vii. *Du Contemplatif* 94
viii. *De la Fable* 97
ix. *De l'Eloquence et de l'Acoustique* 99
x. *Des Passions et de l'Eloquence* 101
xi. *De l'Art de persuader* 103
xii. *Des Genres d'Eloquence* 105

LIVRE QUATRIÈME : DE LA MUSIQUE

i. *Des Bruits rythmés* 111
ii. *Des Sons et de la Mélodie* 113
iii. *Des Chants populaires* 116

IV. *Des Chœurs* 118
V. *Des Instruments* 120
VI. *De l'Harmonie* 122
VII. *Des Imitations, Variations et Ornements* 126
VIII. *Des Timbres et de l'Orchestre* 129
IX. *Des Genres musicaux* 131
X. *De l'Expression musicale* 134

LIVRE CINQUIÈME : DU THÉATRE

I. *De la Forme théâtrale* 139
II. *Du Tragique et de la Fatalité* 141
III. *Des Caractères* 144
IV. *De la Poésie dramatique* 146
V. *Du Drame musical* 148
VI. *De la Déclamation et du Mouvement* 151
VII. *Des Larmes* 154
VIII. *Du Rire* 157
IX. *De la Force comique* 159
X. *La Vérité des Passions* 162
XI. *Les Leçons de la Comédie* 166
XII. *De la Parodie et de la Musique bouffonne* 169

LIVRE SIXIÈME : DE L'ARCHITECTURE

I. *Des Arts en mouvement et des Arts en repos* 175
II. *Des Perspectives* 178
III. *Des Formes* 181

IV. *Des Signes* 183
V. *Des Ornements* 186
VI. *Des Meubles* 189
VII. *Des Villes* 192
VIII. *De l'Architecture populaire* 194
IX. *Des Machines* 198
X. *Préliminaires sur le Style* 201

LIVRE SEPTIÈME : DE LA SCULPTURE

I. *De l'Imitation et des Modèles* 209
II. *De l'Invention des Formes* 212
III. *Du Mouvement* 215
IV. *Des Passions* 219
V. *De la Sculpture comme Langage* 222
VI. *De l'Allégorie* 225
VII. *Du Costume* 228
VIII. *Des Bustes* 231
IX. *Du Nu* 234
X. *Des Pensées* 236

LIVRE HUITIÈME : DE LA PEINTURE

I. *De l'Apparence* 243
II. *De la Couleur* 246
III. *Des Formes* 250
IV. *De la Tyrannie* 253
V. *Du Mouvement* 255

VI. *Du Portrait* 257
VII. *Des Sentiments* 260
VIII. *Des Symboles* 263
IX. *Du Nu* 266
X. *Du Paysage* 268

LIVRE NEUVIÈME : DU DESSIN

I. *Du Geste et de l'Ecriture* 275
II. *De la Ligne* 278
III. *Du Mouvement* 280
IV. *De la Forme* 283
V. *Du Dessin colorié* 286
VI. *Du Souvenir et de l'Invention* 289
VII. *De l'Anecdote* 291
VIII. *De la Caricature* 294
IX. *Deux Langages* 296

LIVRE DIXIÈME : DE LA PROSE

I. *Des Moyens propres à la prose* 303
II. *De la Poésie et de la Prose* 307
III. *La Prose et l'Eloquence* 310
IV. *Le Domaine de la Prose* 313
V. *De l'Histoire* 316
VI. *Du Roman* 319
VII. *Des Etats d'Ame* 322
VIII. *Des Personnages* 325

IX. *Discipline de l'Imagination dans le Roman* 328
X. *Du Tragique dans le Roman* 331
XI. *Des Lieux Communs* 334
XII. *Essai sur le Style* 337

NOTES 343

TABLE ALPHABÉTIQUE 359

ŒUVRES D'ALAIN

nrf

Recueils de propos

PROPOS SUR LE BONHEUR.
PROPOS D'ÉCONOMIQUE.
SENTIMENTS, PASSIONS ET SIGNES.
LES SAISONS DE L'ESPRIT.
ESQUISSES DE L'HOMME.
PRÉLIMINAIRES A L'ESTHÉTIQUE.
VIGILES DE L'ESPRIT.
PROPOS D'UN NORMAND (1906-1914), 5 vol. parus

Autres ouvrages

MARS OU LA GUERRE JUGÉE.
SYSTÈME DES BEAUX-ARTS.
VINGT LEÇONS SUR LES BEAUX-ARTS.
LES IDÉES ET LES AGES.
ÉLÉMENTS DE PHILOSOPHIE.
ENTRETIENS AU BORD DE LA MER. (Recherche de l'entendement.)
LES DIEUX.
SOUVENIRS CONCERNANT JULES LAGNEAU.
HISTOIRE DE MES PENSÉES.
LE ROI POT. (Chronique de l'autre règne.)
LETTRE AU DOCTEUR H. MONDOR SUR LE SUJET DU CŒUR ET DE L'ESPRIT (*h. c.*)
COMMENTAIRES DE « CHARMES » de Paul Valéry.
COMMENTAIRES DE « LA JEUNE PARQUE » de Paul Valéry.
AVEC BALZAC.
LA VISITE AU MUSICIEN.
EN LISANT DICKENS.
DÉFINITIONS.
MORCEAUX CHOISIS. (Textes établis par M. Savin et A. Laffay.)

PROPOS.
LES ARTS ET LES DIEUX.
LES PASSIONS ET LA SAGESSE.

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS :

Recueils de propos

CENT UN PROPOS D'ALAIN. (Cinq séries : 1908, 1909, 1911, 1914, 1920.) (Wolf et Lecert, Rouen ; M. Lesage, Paris.) (Épuisé.)
PROPOS DE LITTÉRATURE. (84 Propos.) (Éd. Paul Hartmann.)
MINERVE OU DE LA SAGESSE. (89 Propos.) (Éd. Paul Hartmann.)
PROPOS SUR L'ÉDUCATION. (86 Propos.) (Presses Universitaires de France.)
PROPOS SUR LA RELIGION. (87 Propos.) (Presses Universitaires de France.)
POLITIQUE. (133 Propos.) (Presses Universitaires de France.)
PHILOSOPHIE I ET II. (Grands Textes.) (Presses Universitaires de France.)

Autres ouvrages

STENDHAL. (Collection des Maîtres de Littérature.) (Presses Universitaires de France.)
IDÉES. (Onze chapitres sur Platon. Note sur Aristote. Études sur Descartes, sur Hegel, sur A. Comte.) (Éd. Paul Hartmann.)
SOUVENIRS DE GUERRE. (Éd. Paul Hartmann.)
ENTRETIENS CHEZ LE SCULPTEUR. (Éd. Paul Hartmann.)
ABRÉGÉS POUR LES AVEUGLES. (Éd. Paul Hartmann.)
PRÉLIMINAIRES A LA MYTHOLOGIE. (Éd. Paul Hartmann.)
SCÈNES DE COMÉDIE. (Éd. Paul Hartmann.)
LETTRES SUR LA PHILOSOPHIE PREMIÈRE. (Presses Universitaires de France.)

IDÉES

Chaque jour, sous nos yeux, interviennent des bouleversements de tous ordres et dans tous les domaines. Un immense travail de défrichage ouvre à l'homme des routes et des espaces nouveaux.

La collection « Idées » se propose de rendre compte de ce monde qui change. Son ambition est de présenter au lecteur, en format de poche, une synthèse des connaissances actuelles.

La collection « Idées » ne néglige aucune discipline et publie des études consacrées à la philosophie, la psychologie, la sociologie, l'ethnologie, la science, la religion et l'histoire, ainsi que des essais sur l'art et la littérature.

La collection « Idées » ne se contente pas de rééditer des textes contemporains déjà classiques, mais publie aussi des inédits d'auteurs français et étrangers.

La collection « Idées » présente une vue d'ensemble de l'évolution de la pensée contemporaine et offre à ses lecteurs les repères et les clefs qui leur permettent non seulement de comprendre notre époque, mais encore d'en vivre les espoirs.

PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

1. Albert Camus	*Le Mythe de Sisyphe.*
2. Jean-Paul Sartre	*Réflexions sur la question juive.*
3. Sigmund Freud	*Trois essais sur la théorie de la sexualité.*
4. Werner Heisenberg	*La Nature dans la physique contemporaine.*
5. Jean Rostand	*L'Homme.*
6. Isaiah Berlin	*Karl Marx.*
7. Roderic Dunkerley	*Le Christ.*
8. Alain	*Propos sur le bonheur.*
9. Paul Valéry	*Regards sur le monde actuel.*
10. Simone Weil	*L'Enracinement.*
11. Arnold J. Toynbee	*Guerre et Civilisation.*
12. Max Brod	*Franz Kafka.*
13. Alain	*Eléments de philosophie.*
14. Emmanuel Mounier	*Introduction aux existentialismes.*
15. Lincoln Barnett	*Einstein et l'univers.*
16. Jean Wahl	*Tableau de la philosophie française.*
17. Bertrand Russell	*Ma conception du monde.*
18. Pierre Mendès France	*La République moderne.*
19. Raymond Aron	*Dix-huit leçons sur la société industrielle.*
20. Jean Fourastié	*Le grand espoir du XXe siècle.*
21. Simone de Beauvoir	*Pour une morale de l'ambiguïté,* suivi de *Pyrrhus et Cinéas.*
22. Ananda K. Coomaraswamy	*Hindouisme et bouddhisme.*
23. André Breton	*Manifestes du surréalisme.*
24. Roger Caillois	*L'homme et le sacré.*
25. Sœren Kierkegaard	*Traité du désespoir.*
26. Pierre Naville	*La psychologie du comportement.*
27. Nicolas Berdaiev	*Les sources et le sens du communisme russe.*

28. Hegel	*Principes de la philosophie du droit.*
29. Paul Claudel	*Réflexions sur la poésie.*
30. J. R. Oppenheimer	*La science et le bon sens.*
31. Jean-Paul Sartre	*Baudelaire.*
32. Mircea Eliade	*Aspects du mythe.*
33. Jean Vilar	*De la tradition théâtrale.*
34. Pierre Nadeau	*Le roman français depuis la guerre.*
35. Herbert Marcuse	*Le marxisme soviétique.*
36. Albert Camus	*L'homme révolté.*
37. Alain	*Système des beaux-arts.*

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE
29 OCTOBRE 1963 SUR LES
PRESSES DE L'IMPRIMERIE
BUSSIÈRE, SAINT-AMAND (CHER)

— N° d'édit. 9896. — N° d'imp. 938 —
Dépôt légal : 1926
Imprimé en France

volume double

idées

alain : système des beaux-arts

La poésie, la musique, la danse, le théâtre, l'architecture, la sculpture, la peinture, la prose : voilà les titres principaux de ce volume où Alain nous donne une esthétique complète : " Le beau est comme une récompense, autrement dit le seul fait de l'esprit peut-être... Les éclairs de beauté de la vraie prose offrent une vérité sans preuves, au sens où la belle musique est sans preuves et la Vénus de Milo sans preuves. "